



وزارة التربية والتعليم

# فنون البلاغة

للمصنف الثاني عشر

الجزء الثاني

المرحلة الثانوية

الطبعة الثانية



وزارة التربية

# فنون البلاغة

للمصنف الثاني عشر  
الجزء الثاني

تأليف

د. سعد مصلوح (مشرقاً)

أ. عائشة عبدالمحسن الروضان

أ. أبو الفتوح سالم محمد

أ. طلعت محمود سالم

أ. عبدالعظيم علي محمد

الطبعة الثانية

١٤٣٢ هـ

٢٠١٠ - ٢٠١١ م

# إهداء خاص من ykuwait.net ملتديات ياكويت

الطبعة الأولى: ٢٠٠٦/٢٠٠٣ م  
الطبعة الثانية: ٢٠٠٨/٢٠٠٩ م  
٢٠١٠/٢٠١١ م

## أعضاء لجنة المواءمة:

رئيساً	الموجه العام للغة العربية	آ. عائشة عبدالحسن الروضان
عضواً	الموجهة الأولى - منطقة الفروانية	آ. خولة عبدالمطيف العتمشي
عضواً	الموجهة الأولى - منطقة العاصمة	آ. سميرة عبدالقادر العقوب
عضواً	الموجهة الأولى - إدارة التعليم الخاص	آ. مكية إبراهيم الحاج
عضواً	موجهة فتي - منطقة العاصمة	آ. عبدالعظيم علي محمد
عضواً	موجهة فتي - منطقة الأحمدى	آ. قروية يوسف محمد
عضواً	موجهة فتي - منطقة مبارك الكبير	آ. رجب حسين عقول
عضواً	موجهة فتي - إدارة التعليم الخاص	آ. بدوية سلطان دهراب
عضواً	موجهة فتي - منطقة حولي	آ. جهاد سالم الحجلي
عضواً	موجهة فتي - منطقة الفروانية	آ. فوزية محمد الزامل
عضواً	موجهة فتي - منطقة مبارك الكبير	آ. تجيبة حاجي مندني
عضواً	موجهة فتي - منطقة الفروانية	آ. عدنان خليل الجابر
عضواً	موجهة فتي - منطقة مبارك الكبير	آ. هاروق سعيد الزوين
عضواً	موجهة فتي - إدارة التعليم الخاص	آ. صير سعيد العنزي
عضواً ومقرراً	باحثة تربوية - إدارة تطوير المناهج	آ. فضاة مرزوق القطيري

تم التعديل بناء على توصيات لجنة مواءمة كتب اللغة العربية مع السلم التعليمي الجديد ونظام التعليم  
الناقوي الموحد للعام الدراسي ٢٠٠٥ - ٢٠٠٦ م الصادر قرار تشكيلها في ١٢/٢٢/٢٠٠٤ م تحت رقم ١٤٦٥٢



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ





صاحب السمو الشيخ صباح الأحمد الجابر الصباح  
أمير دولة الكويت





سبحان الله نوافل لاجم الناس الصبح

ولي عهد دولة الكويت







المسلسل	الموضوع	الصفحة
١	المقدمة	٧
٢	تدريبات للمراجعة	٩
	التدريب الأول	١١
	التدريب الثاني	١٣
	التدريب الثالث	١٦
	التدريب الرابع	١٧
٣	المبحث الأول (فن الشعر)	١٩
٤	المبحث الثاني (التجربة الشعرية)	٢٠
٥	المبحث الثالث (التجربة الشعرية واللغة)	٢٦
٦	المبحث الرابع (الصورة الشعرية)	٤٧
٧	دراسة تطبيقية (قصيدة جليظة بنت مرة)	٦٢
٨	مناقشة وتدريبات	٨٣
٩	المبحث الخامس (الشعر الموضوعي)	٨٧
١٠	تدريبات عامة	٩٠٧
	التدريب الأول	٩٠٩
	التدريب الثاني	٩١٣
	التدريب الثالث	٩١٦
	التدريب الرابع	٩١٨
١١	المراجع	٩٢١



# المقدمة

في هذا الكتاب نقدم لأبنائنا وبناتنا طلبة المرحلة الثانوية - الصف الثاني عشر - الحلقة الأخيرة من سلسلة فنون البلاغة.

والكتاب امتداد طبيعي لما سبقه من كتب، واستكمال ضروري للدراسة البلاغية في هذه المرحلة التعليمية، فهو يجعل مما سبق دراسته أدوات تؤدي الغاية منها في تنمية قدرات الطالب على تذوق العمل الأدبي ونقده والحكم عليه، وتفسير نواحي الجمال فيه بالصورة التي تتلاءم مع ما بلغه من نضج عقلي ولغوي.

وإذا كانت فنون البلاغة قد استقلت بكتب تضم أمثلة ونماذج خاصة بها فإن صلتها بما يدرس الطلبة من نصوص لم تنقطع، فالمعايير النقدية والبلاغية التي تأخذهم إليها هذه الكتب عون للطالب على إزهاف ذوقه وتمكينه من إدراك جماليات النصوص التي تكون موضوعاً للدراسة في الكتب المقروءة الأخرى.

والكتاب يتجه في تناول موضوعاته نهجاً نظرياً تطبيقياً، يعتمد على إيضاح المفاهيم والتمثيل لها، ثم يدعم ذلك بأعثلة يتناولها بالدراسة والتحليل ليجلو الجوانب التي يراى إبرازها، وبذلك يكون قد أخذ بيد الطالب حتى يصل به إلى التطبيق العملي لما أوضحه من مفاهيم، وقد

أدركها وتذوقها عن فهم واحتشاح من غير أن تعرض عليه قوالب هجعة غير واضحة يسترجعها  
يؤن وهي دقيق بدلالاتها.

ولم يفتل الكتاب - مع ذلك - أن يورد أسئلة وتدريبات متنوعة عشب كل مبحث تكون وسيلة  
إلى تثبيت المعايير والمفاهيم وسبيلاً إلى تطبيقها عن قصيرة وفي ثقة.


ولكي يحقق الكتاب أهدافه ينتظر منك أيها الطالب:

- أن تلم بالنظرية النقدية التي يقدمها الكتاب بما يمكنك من تعرف مفرداتها وتفاصيلها.
- أن تتأمل الجوانب البلاغية والنقدية التي يعرضها الكتاب تأملاً هادئاً مثاليًا، يساعدك على  
الوصول إليها بنفسك ومعيتك على تطبيقها عملياً على ما تدوسه أو تطلع عليه من نصوص  
الأدب.
- أن تبحث في حصيلتك فيما تطلع عليه اطلاعاً حراً في كتب الأدب عن أمثلة ونماذج تثري  
بها خبراتك وتعمق بها ما استهدف من مهارات الذوق اللغوي والتقدي.

والله ولي التوفيق

المؤلفون



A decorative horizontal border with intricate floral and scrollwork patterns in shades of pink, purple, and brown. In the center of this border is a light beige hexagonal box with a dark red border.

## تدريبات للمراجعة



## التدريب الأول

- من مقال للراقعي\* :

«كما تطلع الشمس بأنوارها فتفجر ينبوع الضوء المسمى النهار يولد النبي فيوجد في الإنسانية ينبوع النور المسمى الدين، وليس النهار إلا لحظة الحياة تحقق أعمالها وليس الدين إلا لحظة النفس تحقق فضائلها».

والشمس خلقها الله حاملة طابعه الإلهي في عملها لقادة تحول به وتغير، والنبي يرسله الله حاملاً مثل ذلك الطابع في عمله للروح تتروى فيه وتسمو.

ورعشات الضوء من الشمس هي قصة الهداية للكون في كلام من النور، وأشعة الوحي في النبي هي قصة الهداية لإنسان الكون في نور من الكلام.

والعامل الإلهي العظيم يعمل في نظام النفس والأرض بأداتين متشابهتين: أجرام النور من الشمس والكواكب، وأجرام العقل من الرسل والأنبياء، فليس النبي إنساناً من المعظماء يقرأ تاريخه بالفكر معه المنطق، ومع المنطق الشك، ثم يدرس بكل ذلك على أصول الطبيعة البشرية العامة، ولكنه إنسان نجمي يقرأ بمثل التلسكوب في الدقة، معه العلم، ومع العلم الإيمان، ثم يدرس بكل ذلك على أصول طبيعته النورانية وحدها».

١- عقد الكاتب موازنة بين الشمس والنبي، وضح معالم هذه الموازنة.

٢- ما نوع الأسلوب في المقارنة؟

٣- ما أبرز الخصائص الفنية لهذا الأسلوب من حيث:

أ- ترابط الفكرة.

ب- صياغة العبارة.

\* نشر في مجلة الرسالة في العدد ١٠ سنة ١٩٤٠

ج- بناء الجملة في إطار العبارة.

د- اختيار اللفظ.

هـ - قدرته على الإقناع وأدواتها.

و - قدرته على التأثير ووسائلها.

ز- ورد في القطعة التعبيرات الآتية:

- تسجر ينبوع الضوء.

- يوجد في الإنسانية ينبوع الثور.

- كلام من النور.

- نور من الكلام.

- أجرام النور من الشمس والكواكب.

- وأجرام العقل من الرسل والأنبياء.

وإن بين كل منها موضعاً ما اشتمل عليه من خيال أو دلالات، وما يبرزه من قدرة الكاتب التعبيرية.

٥- حدد من القطعة ما يأتي موضعاً فائدته هي الإقناع أو التأثير:

أ- أسلوب قصير.

ب- ترادفاً لمظلياً.

ج- لونا من الإطناب.

٦- من فنون النثر الخفوية والقصة القصيرة.

وضح أبرز الأسماء الفنية التي تعينك في الحكم على كل من هذين الفنين.

٧- في النثر تعتمد الرواية على عناصر عديدة منها:

الشخوص - الأحداث - الصراع - البيئة.

أ- فضل القول في كل عنصر من هذه العناصر.

ب- ما وجه اختلاف هذه العناصر في الرواية عنها في القصة القصيرة؟

## التدريب الثاني

لأبي القاسم الشابي بعنوان: «إلى طغاة العالم»

حبيب الفناء عدو الحياة	إلا أيها الظالم المستبد
وكيفك مخضوية من دماء	سخرت بأنات شعب ضعيف
وقبيل شوك الأسى في رياء	وعشت تدفن سحر الوجود

\*\*\*\*\*

ومحو الفناء وضوء الصباح	وويدك لا يخدمك الربيع
وقصف الرعود وعصف الرياح	ففي الأفق الرحب هول الظلام
ومن يبدد الشوك يحن الجراح	حذار، فتحت الرماء القهيب

\*\*\*\*\*

رؤوس النوري وزهور الأمل	تأمل منالك أنى حصدت
وأشربته الدمع حتى ثمل	ورويت بالدم قلب التراب
وبأكلك العاصف المشتعل	سجرتك المسيل سيل الدماء

\*\*\*\*\*

١- اقرأ الأبيات السابقة ثم وضح:

- الإحساس السائد فيها .
- الفكرة التي تعبر عنها .



٢- استخرج من الأبيات:

- ثلاثة أساليب إنشائية مختلفة، وحدد الغرض البلاغي لكل منها.
- أسلوباً خبيراً، وبين علاقته بما قبله.

٣- وازن بين كل تعبيرين مما يلي:

- |                          |                          |
|--------------------------|--------------------------|
| - حبيب الغناء عدو الحياة | - حبيب الظلام عدو الحياة |
| - عشت تدنس سحر الوجود    | - سرت تشوه سحر الوجود    |
| - تيقن شوك الأسى هي رياه | - تبذر شوك الأسى هي ثراه |
| - تأمل هناك              | - تأمل هناك              |

٤- حدد نوع كل من الصور الخيالية فيما يأتي واذكر سر جمالها:

- كفك مخضوبة من دماء.
- وتبذر شوك الأسى هي رياه.
- تحت الرماد اللهب.
- من يبذر الشوك يجن الجراح.
- أنى حصدت رؤوس الثوري وزهور الأمل.
- سيجرفك السيل سيل الدماء.

٥- وضح إحياءات الألفاظ الأتية من خلال سياقها في الأبيات:

- سخرت.

- مخشوبة.

- الرحب.

3- مثل من الأبيات لكل من المحسنات البديعية التالية موضحاً قيمة كل منها في موضعها:

- مخاطبة.

- مقابلة.

- حسن تقسيم.

- جناس.

## التدريب الثالث

للشاعر محمود غنيم:

١- وقائل: كيف أنت في الحزن  
قد خلقت لي، وقد خلقت لها  
إذا بدت بسمة على شفتي  
تألبي يا خطوب، واحتدمي  
ما عاد في الأرض حادث جلل  
من كان حر الهموم يصهره

فقلت: إلفان لحن من زمن  
من قبل أن لم تكن ولم أكن  
تشكو إلى الله قرينة الوطن<sup>(١)</sup>  
عودي - كما تعهدين - ثم يلن  
يحول بين الجفون والوسن  
فإن حر الهموم يصقلني<sup>(٢)</sup>

١- ماذا تبرز الأبيات من شخصية قائلها؟

ب- في البيت الأول تقديم، حدد و بين قيمته الفنية.

ج- لم جاء الأخير في البيت الثاني مؤكداً وما علاقة هذا البيت بسابقتها؟

د- في البيت الثالث خيال، اشرحه و بين دلالة الشعرية.

هـ - ما نوع الأسلوب في البيت الرابع؟ وما غرضه البلاغي؟

و - في البيت الأخير لون خيالي وآخر بديعي، حدد كلاً منهما موضحاً أثر الجمع بينهما.

٢- عين طريقة القصير، و بين قوته، وحدد طريقته في كل بيت مما يلي:

- بك يا ابن عمدة طابت سمحة  
بالحق من ملل الهدى غراء  
- ألا إنما الدنيا بلاغ لغاية  
فإما إلى غي وإما إلى رشدا  
- إلى الله أشكو أن في النفس حاجة  
تمر بها الأيام وهي كما هي

(١) يريد ابتسامة متألقة في قلبه بعد بئس في غدر وقتها.

(٢) الشاعر قد شعر الحسرة التي تعيدهم في كل الوقت لهذا تفضل البيت بضمير تكسبه دلالة وإعجازاً.

## التدريب الرابع

للشاعر خليل مطران من قصيدة «المساء»:  
 داء ألم فحلت فيه شفائي  
 يا للضعيفين استبدا بي وما  
 قلب أصابته الصباية والجوى  
 والروح بينهما نسيم قنهد  
 والعقل كالصباح يغطي توره  
 من صيوتي فتضاعفت برحائي  
 في الظلم مثل تحكم الضعفاء  
 وغلالة رثت من الأدواء  
 في حالي التصويب والصعداء  
 كدري ويضعفه ضروب دماي

١- حدد الجانبين الفكري والوجداني في الأبيات السابقة.

٢- بين ما تحمله الألفاظ التالية من إبعاءات وظلال:

ألم - صيوتي - برحائي - الأدواء

٣- أ- ما نوع الأسلوب في البيت الثاني؟ وماذا يجعل من مشاعره

ب- هل ترى قيمة للجمع بين الكلمتين (الضعيفين - استبدا) وللإضافة في (تحكم الضعفاء)؟

٤- ما قيمة تكرير «داء» في البيت الأول؟ و«قلب» في البيت الثالث؟

٥- «ما في الظلم مثل تحكم الضعفاء» لم يعد هذا القول حكمة؟

ولم جاءت هذه الحكمة وأتمة في موضعها؟

الترجمة: الأمير عبد الوهاب

الترجمة: حررة الشوقي

الجوى: الحركة وهذه الوحدة

الغلاظة: التلوث الرقيق وليس تحت التلوث



- ٦- ما علاقة البيت الثالث وما بعده بالبيت الثاني؟  
وماذا هي «عائلة» من خيال وما قيمة هذا الخيال؟
- ٧- في البيت الرابع صورة جميلة، وضعتها وبين سر الجمال فيها.
- ٨- حدد معالم الصورة في البيت الخامس، وبين نوعها وإيحائها؟
- ٩- ما الأدوات الفنية التي جعلت القارئ أو السامع يشعر بشعور الشاعر كما ترى في  
الآبيات السابقة؟



## فن الشعر

### ١- الفن الجميل ضرورة إنسانية:

أدرك الإنسان - منذ كان - أنه هيضة من تراب الأرض وتنفخة قدسية من روح الله. ومن الأولى عبور الله سبحانه كينونته المادية، وركب فيه من الغرائز والطلبات ما يُحصل به أسياق بقاءه ويحفظ به نوعه؛ وبالتنفخة القدسية بث الله فيه جوهره الحي الذي استحق به أن يكون خليفته في عمارة الأرض. ومن ثم كانت أشواق الروح ومطالبها عند الإنسان ضرورة لا تقل إلحاحاً عن مطالب المادة.

إننا نشعر في معترك الحياة، فتمارس العمل، ونسعى في منازك الأرض طلباً للرزق والشباعاً لحاجتنا المادية. ونحن نخوض في سبيل تلك أشكالاً من الصراع، ونواجه كثيراً من العوائق، فتمتزج في تجاربنا اللمذة بالألم، وتعترينا ألوان متباينة من المشاعر والأحاسيس، نفرح لما نحققه من إنجاز ونحزن لما يصيبنا من إحباط. نأثس لرؤية الجمال في كل جميل، وننفر نفوسنا من كل ما هو دميم قبيح. نسعد بصحبة أحيائنا، وتكايد الشوق والحنين إليهم عند الفراق، نتأمل مظاهر الإبداع في الكون فنبحث في أعماقنا وفيما حولنا عن المبدع العظيم، ونتفكر فيما وراء المرئي والمحسوس لنلمس بأرواحنا سر الخلق وروعة الإعجاز.

إن كل لحظة من هذه اللحظات التي تحياها الروح هي تذكير للإنسان بأنه خلق متفرد، وهي حافز يبعث فيه شوقاً إلى التعبير عن دخيلة نفسه لجعل من تجاربه الخاصة مجالاً

للمشاركة والتواصل بينه وبين الآخرين. من هنا وجدت الحاجة إلى الفن الجميل ليكون وسيلة الإنسان إلى التعبير عن أشواق النفس وتطلعات الروح. وأصبح الفن ضرورة إنسانية وجدت بوجود الإنسان، وصاحبه في تاريخه الطويل ولا تزال، وتوسعت الوسائل المستخدمة في التشكيل الفني على اختلاف الثقافات وامتداداتها في الزمان والمكان.

## ٢- مكانة الشعر بين الفنون

استطاع الإنسان في سعيه الدائم للتوصل إلى تنوع الوسائل التي يستخدمها في التعبير الفني بأكثر من وسيلة: فعرف التعبير بالإيقاع والنظم في الموسيقى والغناء، والتعبير بالخط واللون في الرسم والتصوير، والتعبير بالتجسيم في النحت والتشكيل. وقد كان التعبير بالكلمة الشاعرة دائماً ولا يزال من أعرق هذه الوسائل وأقدمها حضوراً في تاريخ الإنسان.

إذن فالشعر فن لغوي في جوهره، أي أن للغة في تشكيله خصوصية ليست لغيره من فنون الفن فهو يحقق بقدرة الشاعر على استثمار ألفاظ اللغة وطاقاتها التعبيرية لإنتاج تشكيل لغوي جميل، يحقق المتعة والتأثير، ولذلك كان التأمل الكاشف للتشكيل اللغوي هو مفتاح السر في تذوق فن الشعر؛ إذ إن اللغة بالنسبة للشاعر هي كالخط واللون للرسم، وكالنغم والإيقاع للموسيقى. إنها مادة الشعر التي يستمد من طاقاتها وإمكاناتها وجمالياتها جوهر وجوده وسر الإبداع فيه.

إن كَوْن الشعر فن التشكيل الجمالي المؤثر باللغة يجعل منه فناً بالغ الصعوبة بالنسبة للشاعر المبدع وبالعامة بالنسبة للمتلقي الذي توافرت له الذائقة الحساسة، واكتسب الخبرة والمهارات التي تعينه على إدراك مواطن الجمال فيه.



### ٣- الشعر: فن الصعوبة والمتعة:

قلنا: إن فن الشعر يمتاز عن بين سائر الفنون بأنه فن بالغ الصعوبة بالنسبة للشاعر المبدع، ويبلغ المتعة المستلقة الذي يتمكن من اكتساب مهارات التدقيق والاستمتاع بهذا الفن الجليل. والسؤال الآن: ما دليلنا على صدق هذا القول؟

لقد بينا لك فيما سبق أن مادة التشكيل في الرسم والتصوير هي اللون والخط، وفي الموسيقى النغم والإيقاع، وفي النحت الكتلة. ولعلك تلاحظ أن أي مادة من هذه المواد طيعة وذات قابلية عالية للتشكل، فهي خاضعة للسيطرة المبدع خضوعاً يكاد يكون مطلقاً، مستجيبة للمسكات إبداعه وتصوراتهِ وقدراته بلا مقاومة. والمبدع في هذه المجالات يقدم للتذوق في عمله عملاً فنياً لا شأن لهم بمعاقبته، ولا إسهام لهم في تحديد خصائصها؛ ولذلك يتمتع المبدع بأكبر مجال من الحرية في عملية الإبداع. أما فن الشعر فإن له شأناً مختلفاً عن ذلك كل الاختلاف، ولتوضيح ذلك نقول:

إننا عرفنا فيما تقدم أن مادة التشكيل الشعري هي: اللغة. وعلينا هنا أن نعرف أن اللغة ليست ملكاً خالصاً للشاعر، فليس شأنها معه كشأن الخط واللون أو الإيقاع والنغم مع غيره من المبدعين مثلاً. إن اللغة ملك للثقافة بتاريخها الطويل الممتد في أطباق الزمن، وملك الجماعة التي ينتمي إليها الشاعر، وهي وسيلة يتداولها الاستعمال، وتستهلك طاقاتها مواضع الحياة اليومية. هنا تظهر المهمة الصعبة للشاعر تجاه هذا الفن. إن عليه أن يخضع هذه الملكية الاجتماعية إلى ملكيته الخاصة، وأن يأتي إلى الكلمة التي يتداولها الناس ويبتذلونها في شؤون الحياة ومطالبها، لينفض عنها غبار الاستعمال اليومي، ويضفي عليها عن الخصوصية ما يجعلها قادرة على حمل تجربته المتفردة، ثم يعيد الشاعر تصديرها إلى أصحابها الذين يستعملونها ويعرفونها حق المعرفة. والشاعر المبدع هو الذي يقوم بهذا العمل فلا يجد من

الناس من يقول له: إنها بضاعتنا رُدت إلينا. إن كلماتهم تعود إليهم فيدهشون لها، ويستمعون بها، ويحسون إزاعها أنها خالفت كل توقعاتهم بما حملته من سمات الجدة والطراقة والقدرة على التأثير وإثارة الخيال. ويرى كل منهم نفسه شريكاً في عبور تجربة الشاعر والأفعال بها. حتى تصبح هذه التجربة الخاصة ملكاً إنسانياً مشاعاً لكل أبناء الجماعة اللغوية التي ينتسب إليها الشاعر، بل إنها تتجاوز في كثير من الأحيان حدود اللغة التي تشكلت فيها إلى غيرها من اللغات؛ وهكذا يبقى لقصيدة أيدها شاعر كامري القيس أو المتبي أو طاعور أو الخيام متعة ولذة تخطى حدود المكان وتساير القرون.

لهذا كله قلنا إن الشعر فن بالغ الصعوبة بالنسبة لخلقته، وبالغ المتعة بالنسبة لذائقيه.

#### ٤- الشعر يلتقي كل الفنون،

عرفت أن الفنون تتنوع بتنوع مادة التشكيل، وبذلك يختلف الشعر عن الرسم والتصوير أو الموسيقى أو النحت، غير أن الشعر يتفرد من بينها جميعاً بخاصية فيه تستدعي العجب والإعجاب، إذ إنه يكاد يكون مجعاً وملتبس بهذه الفنون جميعاً.

إن الشاعر الحق هو في الوقت نفسه رسام ومصور وموسيقي على طريقته وبوسائله الخاصة؛ فهو يستجيب لكل فن، ويستثمر كل الوسائل الفنية المتاحة ليصهرها في بوتقته، ويضع عليها سمته ويمسكه، ليجعل من القصيدة مجعاً لكل الفنون، ويمنح فيها من روحه لتستوي خلفاً جديداً وجديراً بأن يكون مصدراً للمتعة وتذوق الجمال.

#### (١) إن الشعر هو رسم وتصوير بالكلمة،

والشاعر قادر على أن يقدم لنا روائع الصور على اختلاف أنواعها، وهو يستثمر في ذلك فنون البلاغة من تشبيه واستعارة وكنية ومحسنات بدعية لينقل إلى القارئ بالكلمات ألواناً



من المشاهد جافلة بالتفصيلات الدقيقة المعجبة:

- عنها المشهد السكوني: كقول البحري في وصف ما عليه البركة التي ضمها قصر الخليفة المتوكل من صفاء:

إذا التجوم قوامت في جوانبها      ليلاً حسيت سماء ركبت فيها  
- المشهد الحركي:

يصوره حصان امرئ القيس، فقد بذت حركته مثلاً رائعاً للمشهد الحركي الذي تكاد تعجز عن متابعته بمخيلتك؛ إنه:

مكر مفتر مقبل معبر معاً      كجلمود صخر خطه السيل من عل

- المشهد «السينمائي»: حيث تتقل «عدسة» الخيال لتقدم لوحة كاملة بكل تفاصيلها ومشاهدها المتداخلة. ويقوم الشاعر بدور المصور والخرج، مشخفاً بالكلمات الحركة واللون والهيئة، وتشامل معاً تصوير «شوقي» لموقعة «فرسار» التي خاضها الجيل العثماني في البلقان، لتري بعين الخيال ما حثت به من أدق التفاصيل، فتستقصي في وصفه للخيال - على سبيل المثال - سهيلها وأنوفها ووجوهها ومندورها؛ يقول:

«فرسار»، إذ باتوا وبتنا أمادياً      على السهل لئلاً يرقبون وترقب  
كأننا أسود رايضات كأنهم      قطع بأقصى السهل خيران منقلب<sup>(١)</sup>  
كان القنا دون الخيام نوازلاً      جداول، يجريها الظلام، ويسكب  
كان الدجى يحز إلى النجم صاعد      كان السرايا موجه المتصرب  
كان المتايا في ضمير ظلامه      ضوم بها فاض الضمير المحجب  
كان سهيل الخيل ناع مبشر      تراهن فيها ضحكاً وهي تحب<sup>(٢)</sup>

(١) في طرقاته الشباب.

(٢) نحمد لأسماء بالباد.



كان وجود الخيل قسراً وسيعة      دراري ليل طلع فيه ثقب  
كان أنوف الخيل حري من الوعى      مجامر في الظلماء تهيدا وقلوب  
وهكذا تمضي القصيدة التي بلغت عدة أبياتها مئتين وستين بيتاً ترصد الحرب في مواليد  
الجيوش والتحامها وضجيج السلام ومصارع الجنود ومشاهد الإقدام والفرار على نحو  
ينافس في دقة التصوير وحيويته ما تقدمه لنا أفلام الحركة على شاشات «السيما».

## (٢) الشعر أيضاً تشكيل موسيقي بالكلمات:

ينطوي الشعر العربي على إمكانات موسيقية شديدة التنوع، وتجلّى هذه الإمكانيات في  
صور وأشكال كثيرة لا يمكن إخضاعها للحصر، لأنها مجال لتفاوت المواهب بين الشعراء، لكننا  
نحاول الإشارة إلى أهم مظاهرها.

### أولاً - الموسيقى الظاهرة<sup>(١)</sup> الشكلية:

يقصد بهذا النوع الأشكال الإيقاعية (الأوزان) التي تفرضها طبيعة الشعر العربي وهي جزء  
أساسي من التقاليد الفنية التي أسسها الشعر الجاهلي، ولا يزال لها سلطانها وتنفوذها على  
الشعراء إلى عصرنا هذا، وتحقق الموسيقى الظاهرة في مظهرين:

المظهر الأول - إيقاعات الأوزان في بحر الشعر العربي السبعة عشر التي كشف عنها  
وصاح قواعدها عالم العربية الأكبر خليل بن أحمد ومن جاء بعده من العلماء، ويتشكل القالب  
الموسيقي لكل بحر شعري من:

(١) من قبل من اهل الفن على قسميها: «الموسيقى الخارجية» والتي على ذلك يصطلح «الموسيقى الظاهرة» ألا أنها - هي رابطة - ليست لها خارجاً للفصيلة، ولكنها  
تظهر بارزاً ظاهر فيها، وقد في العمل الفني وتقاليد مهمة.

(أ) الوحدة الإيقاعية وهي التفعيلة<sup>(١)</sup> المميزة للبحر: مثل «فَعُولُن» أو «مُتَقَاعِلُن» وكل تفعيلة - كما قرئ - هي متوالية من الأحرف الساكنة والمتحركة تتابع على نسق معين.

(ب) البيت الشعري: وهو متوالية من التفاعيل تتابع وتتكرر على مسافات زمنية متساوية (أو شبه متساوية) لتحقيق الإيقاع الموسيقي المميز للبحر.

ونوضح لك هذا النوع من الموسيقى بمثال شارح من قصيدة مشهورة لأبي القاسم الشابي - حاول قراءة البيتين التاليين والتوقف عند الفواصل لتتبين حدود التفاعيل وتكرارية الإيقاع الذي يتجلى هذه الموسيقى الظاهرة:

إذا الشعب يوماً أراد الحياة      فلا بد أن يستجيب القدر  
ولا بدّ ليل أن يتجلى      ولا بدّ للقيد أن ينكسر

ستلاحظ إذا ما قرأت البيتين قراءة سليمة وتوقفت عند الفواصل أن هناك تفعيلة تتوالى بانتظام هي صورتين: إما «فَعُولُن» وإما «فَعُولُ». ويسمى هذا البحر «المتقارب».

هناك مثلاً آخر من بيت للمنتبّي تكرر فيه تفعيلة أخرى هي «مُتَقَاعِلُن». اقرأ البيت وتوقف عند الفواصل ولا شك أنك ستدرك بذلك إيقاعية الموسيقى في البحر الذي يسمى «الكامل»:

أرق على أرق ومثلي يارق      وجسوى يزيد غضبرة تُشْرِقُ

ولدينا في الشعر العربي ستة عشر بحراً أساسياً يشتمل كل منها على عدد من التفعيلات الفرعية. وهي كما ذكرنا لك قوالب موسيقية يعزف عليها شعراء العرب أروع الألحان وأشدها أسراً. ولعلك الآن قد لمست سرّ انجذاب السامع والقارئ إلى الشعر. إن جانباً من هذه الجاذبية يرجع إلى هذا الإيقاع المنتظم المتتابع الذي يوفّره لنا القالب الموسيقي أو ما يسمى

(١) لا بدّ استحضار في صياغة العاطة مشكّة من الصور المألوفة عند العرب.

بالبحر الشعري، وقد اجتهد الشعراء العرب في ابتكار تنويعات وتشكلات موسيقية بالمرج بين البحور أو ابتكار الجديد منها على مدى تاريخ الشعر العربي<sup>(١)</sup>.

المظهر الثاني - التقفية: وهي التزام الشاعر حرفاً أو عدة أحرف في نهاية البيت الشعري. ولعلك لاحظت في البيتين السابقين للشعابي التزامه الراء الساكنة في نهاية البيت.

وكانت القافية ولا تزال مجالاً للتفنن والتنويع بدءاً من القافية الموحدة في القصيدة كلها إلى ابتكار نماذج في التقديم والحديث لا تقع تحت حصر، ولم يكن هدف الابتكار هو وجود التجديد والخروج عن الإطار المرسوم فحسب، بل استهدف التنويع المواءمة بين الاختلاف والتنوع في التجارب الشعرية وما يتناسب ذلك من تنويع أشكال الأداء الموسيقي لتحقيق الأثر المطلوب في المثلقي.

وللموسيقا الظاهرة وظائف كثيرة لتحقيق شروط الفن في الشعر. ومن أهمها:

- ١- تحقيق المخالفة للنمط المعتاد من الكلام، فهي تقنع المثلقي ابتداءً أن ما يسمى شعراً هو نمط مخالف لما اعتاد سماعه أو قراءته في حديث الناس أو كتاباتهم النثرية. وبذلك يكون على سامع الشعر أن يتهيأ له تهيؤاً خاصاً يتيح له اكتشاف ما في الكلام من قصود وتميز.
- ٢- إقناع المثلقي بأن الشاعر يتمتع بموهبة غير عادية وغير متاحة لكثيرين، فهو قادر على إحكام البنية الموسيقية للكلام لما يتمتع به من أذن حساسة قادرة على استقبال الإيقاع وعلى صناعته.

(١) عرف الشعر العربي حركات موسيقية في القديم والحديث مثل الموشحات والشعر الجبر والشعر النظمي والبرص مثل جمال الألف ليلة في طرح هذه الأشكال الموسيقية وتنوعاتها، ولذا نلاحظ أن كتاب الشعر العربي الحديث تطور فساداً وموسيقىته بدأت القوي، لوجمة، سعد جملون، وه. شامخ السيد.



٣- توفير هو الـبـموسيقية مختلفة قادرة على التجاوب مع الحالات الشعورية والتجاوب الشعورية المتنوعة: فالبحور الشعورية تتباين فيما بينها من حيث عدد النفاذيل المكونة لكل بحر، ومن حيث طبيعة الإيقاع الناتج عن توالي الحركات والسكنات؛ لذلك نجد من هذه الإيقاعات ما هو سريع أو بطيء، وما هو مرقص أو رزين، وما هو طويل أو قصير، وما هو شائع أو نادر. ولكل تجربة من ذلك ما يلائمها ويستوعبها من هذه التنوعات المختلفة.

لكن علينا أن نتنبه إلى حقيقة مهمة هي أن توفير القالب الموسيقي وحده للكلام لا يكفي لتحقيق شروط الإبداع والتأثير للنص الشعري، إنه لا يعدو أن يكون شرطاً أولياً مقنعاً للمتلقي بأن ما يقرأه أو يسمعه هو نص متميز من الكلام ليس بالعتاد. أما الإبداع الحق فله شروط، ومواصفات أخرى يأتي الكلام عنها فيما يلي من التحليل.

### ثانياً - الموسيقى الظاهرة التشكيلية:

تناولنا فيما تقدم نوعاً من الموسيقى الظاهرة التي يرضيها الشكل الشعري، وحرية الشاعر في هذا النوع ليست مطلقة، لأنها محكومة بتراث الشعر العربي وتقاليد القلية.

ونتناول الآن نوعاً آخر من الموسيقى في الشعر هو الموسيقى الظاهرة التشكيلية.

إن الموسيقى في هذا النوع ظاهرة لأننا ندركها من طبيعة السمات والخصائص الصوتية للحروف والكلمات في تتابعها على مستوى البيت الشعري وعلى مستوى مجمل القصيدة، وفي ملائمتها للمعنى المراد توصيله، وللتجربة التي يراد إيلاؤها والتعبير عنها.

والموسيقى في هذا النوع تشكيلية لأنها خاضعة لعمل الشاعر وموهبته وقدراته على اختيار الكلمات والتراكيب، وعلى توفير مخرجه اللغوي واستحضاره لترات الشعر العربي عند صياغة القصيدة. لذلك كان عمله في هذا النوع ليس خضوعاً للشكل المقروض عليه، ولكنه

تشكيل يستثمر إمكانات اللغة وطاقتها التعبيرية في صياغة التجربة الشعرية.

وهذا مجال التفرد والتميز والخصوصية بين الشعراء.

فلنقرأ هذه الأبيات للشابي، ولنتسمع ما وراء التشكيل الصوتي في كلماتها من أصدا  
موحية بظلال المعاني، فتجاوز شروط الموسيقى الشكلية إلى عمق التجربة:

كذلك قالت لي الكائنات

وحدثني رؤيها المستتر

وهدمت الريح بين الضجاج

وفوق الجبال ونحت الشجر

إذا ما طمحت إلى غاية

رغبت المني ونسيت الحذر

ولم أتجنب ومود الشباب

ولا كبة الذهب السامر

ومن لا يحب صمود الجبال

يعش أبدا الدخريين الحذر

فحجبت قلبي دماء الشباب

وضجرت بصدري وراح الحذر...

واطرقت أصغى لتعصف الرعود

وعزف الريح، ووقع المطر

إن كل كلمة أو تركيب تم إبرازه في الأبيات هو ذو حمولة إيحائية تضاف إلى معناه المتعارف  
عليه بين الناس. والتشكيل الموسيقي بهذا المفهوم يستوعب أنواعاً من التحسين اللفظي ذي



الفاعلية في تأكيد المعاني واستمالة المتلقي والتمكن من للأثر النفسي المراد تفعيله من مجمل التجربة الشعرية.

### ثالثاً - الموسيقى الخفية:

للفكر إيقاع لا يقل تأثيراً عن إيقاع الصوت. حين ينتقل المتلقي من المعنى إلى ضده في هني الطباق والمقابلة، وحين يتلقى تحاوي الشراكيب النحوية كالإضافة، والنعت، والتقديم والتأخير، والحذف والذكر، إن كل هذه الإمكانيات تحدث حركة في الذهن وانتقالاً إيقاعياً من فكرة إلى فكرة ومن تركيب إلى تركيب. وجميعها تمثل شكلاً من أشكال الإيقاع الذي نسميه بالموسيقى الخفية.

تأمل الإيقاع الخفي للفكر والتركيب في أبيات غزلية رقيقة لإلياس أبي شبكة من قصيدة بعنوان «أنت أم أنا؟» يقول فيها:

جسمالك هذا أم جسمالي هاتني	أرى قبلك إنساناً جميل الهوى مثلي
وعنّي قلت الشعر أم عنك قلته	ومن في الهوى يُعَلّي عليه ومن يُعَلّي
أحسّ خيالي في خيالك جارياً	وروحك في روحي وعقلك في عقلي
إذا ما تراءى بهم في تصوّري	رايت له صورة بعينيك يستجلي
كانك شطو من حياتي أضعت	فلما تلاقينا اهتديت إلى أهلي

ويطول بنا المقام إذا حاولنا استقصاء تنوعات الموسيقى في الشعر، لكن ما نود أن نبرزه ونؤكدّه هو الشعر فن يقوم على موسيقا اللغة وإيقاع الفكر وخوارج النفس، وهو تأكيد محدد للحقيقة القائلة بأن الشعر هو مجيع الفنون على اختلافها من رسم وتعبير وموسيقا لكن المعجب فيه حقاً أنه يؤدي ذلك كله باللفة التي هي ملكية عامة لكل المتحدثين بها.

## المبحث الثاني

### التجربة الشعرية

#### ١ - مفهوم التجربة في العلم،

«التجربة» من الكلمات المألوفة في مجال العلم والبحث، كالفيزياء والكيمياء والوراثة. وللجربة في مثل هذه العلوم مفهوم محدد يشمل:

الملاحظة؛ يبدأ الباحث عادة بملاحظة ظاهرة ما تقع في مجال اختصاصه؛ فيريد أن يبحث عن تفسير لها أو عن القوانين التي تحكم العلاقة بين مكوناتها، أو ما يطرأ عليها من تغيير تحت شروط معينة.

#### (أ) الفروض

يقوم الباحث - بناء على خبرته بمجال اختصاصه - بصياغة الفروض التي يرجحها لتحقيق الأهداف المرادة من التجربة، ثم إنه يضع هذه الفروض، موضع الاختبار ليحدد نصيبها من الصحة أو الخطأ.

#### (ب) التحكم في ظروف التجربة:

يقوم الباحث بعزل موضوع التجربة ليتحكم في ظروف البيئة التي تتم فيها التجربة بحسب العوامل التي يختبرها ويتوقع لها تأثيراً على النتائج.

#### (ج) رصد النتائج وتمحيص الفروض:

يتم في هذه المرحلة رصد ما توصل إليه البحث من نتائج، وفي صورتها تمحيص الفروض لاكتشاف مدى صوابها أو خطئها.

هذه هي الخطوات التي تشكل في مجموعها مفهوم التجربة في العلم والبحث. فما الذي يميز «التجربة العلمية» عن «التجربة الشعرية»؟ وما الذي يجمع بينهما من القواسم المشتركة؟ وهل تسوغ هذه القواسم أن تطلق على ما يقوم به الشاعر اسم «التجربة الشعرية»؟

## ٢- ملاحظة العالم، وروية الشاعر

أهم صفة جامعة بين العالم والشاعر هي أن كليهما ذو عين راصدة قادرة على النفاذ إلى ما وراء ظواهر الأشياء، وعلى إدراك العلاقات الخفية بين الظواهر وطرح السؤال والتماس الجواب، فكم من الناس قيل أرخميدس ذهبوا للاغتسال في الحمام؟ وكم من الناس قيل نيوتن شاهدوا الثمار تسقط من فوق الأشجار إلى الأرض ولا تعليل في الهواء؟ لاشك أن من فعل هذا وذلك كثيرون؛ غير أن الأول هو الذي اعتدى ملاحظته إلى قانون الطفو، والثاني وحده هو الذي صاغ من ملاحظته قانون الجاذبية.

إن الشاعر كالعالم يتمتع بنظرة شافية لظواهر الحياة والأحياء، تكن مجال نظره يتجاوز عالم المادة إلى العالم الذي لا يقل خطراً وأهمية في حياة الناس. إنه النفس الإنسانية بعوالمها الباطنة المضمخة بالمفارقات والمتناقضات من سعادة وشقاء، وصحة ومرض وحقد وتسامح، وحب وكرم. وهو يرصد السلوك الإنساني فيما يعكسه من صراع وتناقضات، ومواقف فكرية بما هي عليه من تنوع واختلاف.

والشاعر يلتقط اللمحة الدالة من هذا كله، ويلاحظها كما يلاحظ العالم عالم المادة، ومن الملاحظة والتأمل يشكل «رويته» الخاصة للظواهر، ويصوغ الرؤية بخبرته وحساسيته اللفوية العالية قصوراً للظواهر وكاشفاً عن تناقضاتها ومفارقاتها، ليكشف للناس يقينه الشعري ما خفي عليهم من حالات أنفسهم وصراعاتهم وتطلعاتهم.



### ٣- ظروف التجريب بين العالم والشاعر:

الطريق الحاسم بين الشاعر والعالم يكمن في أن مهمة الشاعر تجاه ما يلاحظه أصعب وأعقد. إن العالم قادر على إحضار موضوع تجربته إلى المختبر، وهو قادر على عزله وعلى التحكم في شروط تجربته كما أنه يستخدم من أجهزة الرصد والاختبار ما يزوده بنتائج قابلة للمعاصرة والقياس والمعالجة الإحصائية، أما الشاعر فلا يستطيع شيئاً من ذلك، أنه يلاحظ موضوعه ويرصده حيث هو موجود ويفعل به، كما يلاحظ في علاقاته المشابكة المعقدة، ثم أنه يشكل رؤيته من خلال الملاحظة ويقدم لنا حاصل تأملاته في عمل شعري بصوغه مقلناً بالاحساس وخبرته اللغوية الثقيلة، ويصوره لنا مستخدماً في ذلك اللغة، وهي الأداة التي نملكها جميعاً، ولكن يتيح بموهبته لكل بشي الإنسان أن يشاركه تجربته التي هي تجربة ذات خصوصية شديدة.

وهكذا تمر التجربة الشعرية عند الشاعر بالمراحل الآتية:

(١) ملاحظة الظاهرة في وجودها وعلاقاتها والتفاعل معها، والانفعال بها.

(٢) تشكيل الرؤية من خلال الملاحظة.

(٣) توظيف خبرته اللغوية في صياغة الرؤية صياغة فنية مؤثرة.

### ٤- هل للتجربة الشعرية نتائج؟

من اليسير على العالم أن يخصص نتائج تجربته ويقيدها، ويتوهم فروضه في ضوئها. أما الشاعر فإن مغنيمه بلا جدران، لأنه يتسع باتساع التجربة الإنسانية، ومن ثم فإن حصان تجاربه

غير قابلة للتقييم والحصر - وقد يظن لذلك أن التجربة الشعرية تعطي بلا أثر أو نتيجة إذا ما قورنت بنتائج التجربة العلمية والحق أن هذا الظن بعيد عن الصواب، إن نتائج التجربة العلمية يكون إنجازها محدوداً بزمنه، وهي نتائج قابلة للتجاوز بالتعديل أو التصويب، أما التجربة الشعرية فتجري - كما ذكرنا - في مختبر بلا جدران، وتدخل بحساساتها ونتائجها في دورة لا نهاية لها في الزمان، لا حدود لها في المكان. والشعر الحق يظل موضوعاً خالداً للقراءة والمتعة والتأويل. كما يظل مؤثراً في الوجدان الإنساني، وفاعلاً موجهاً للسلوك والمواقف. إن القصيدة الجميلة لا يستهلكها تعدد القراءات، بل يظل عطاؤها متجدداً غير قابل للنفاذ.

إن نتائج التجارب العلمية تأخذ دورها في تطور العلم الواقع في مجال اختصاصها؛ فهي لذلك تجارب آنية موقوتة قابلة للاستهلاك، أما التجارب الشعرية فتخطط الجواهر الإنساني الخالد، وتظل تؤثر بذاتها وبتداعياتها في ديمومة واستمرارية لا تعرف الانقطاع.

ويمكن إيجاز المقارنة بين التجربة العلمية والتجربة الشعرية من حيث طبيعة نتائج كل منهما فيما يأتي:

(١) تتفق التجربة العلمية والتجربة الشعرية في أن كليهما نتيجة نظرية نافذة تتجاوز ظاهراً الأشياء.

(٢) التجربة العلمية موضوعها عالم المادة، والتجربة الشعرية موضوعها عالم النفس والسلوك البشري.

(٣) العالم قادر على عزل موضوع التجربة والتحكم في ظروف التعريب خلافاً للشاعر الذي يرصد موضوع تجربته، حيث هي موجودة في غلاتها المتشابكة المعقدة.

(٤) نتائج التجربة العلمية موقوتة ومحدودة بظروفها وسياقها، أما نتائج التجربة الشعرية فتتجاوز حدود الزمان والمكان واللغة.



### التجربة الشعرية بين الذاتية والموضوعية:

ذكرنا لك أن القصيدة تعبير فني عن رؤية الشاعر الذاتية لانفعال أو موقف أو تجربة إنسانية، وبهذا التعبير الفني يخاطب الشاعر المتلقي خطاباً مؤثراً يجعله شريكاً فاعلاً في تذوق القصيدة والانفعال بها. وتعد القصيدة المستوفية لهذه المواصفات في العرف النقدي من الشعر الذاتي، ويتميز الشعر الذاتي بوجود علاقة مباشرة بين أطراف ثلاثة هي:

(١) التجربة الإنسانية.

(٢) الرؤية الذاتية للشاعر.

(٣) المتلقي.

إذن في الشعر الذاتي يقوم الشاعر بدور الوسيط المبرر عن ذاته، وهو يواجه المتلقي بعمله الفني في اتفاق صريح بينهما على طبيعة هذه العلاقة التي عبر عنها إيليا أبو ماضي تعبيراً جميلاً بقوله:

يارضيتي أنا لولا أنت ما وقعتُ لحناً  
كنتُ في سرِّي لما كنت وحدي أغنى  
ألسُ المروضُ حلالاً إنه يوماً سيُجنّي

وهي ضوء هذا الفهم لما سمي عند النقاد شعراً ذاتياً يمكن أن نفهم المراد بالشعر الموضوعي، حي يدخل في هذه العلاقة الثلاثية الأطراف طرف رابع، فلا يظهر الشاعر معبراً عن ذاته بذاته، ولا يخاطب المتلقي مباشرة، بل يلجأ الشاعر إلى القالب القصصي أو الملحمي أو المسرحي ليحمل تجربته إلى الناس، ويتوارى خلف ما يدعه ويتخيله من أحداث ومواقف

وشخصيات وحوار، ليتخذ من ذلك كله وسيطاً غير مباشر يصوغ من خلاله تجربته، ويوصل عن طريقه رؤيته وتجربته إلى المتلقي.

والحق أن تسمية مثل هذا الضرب من الشعر شعراً موضوعياً لا ينبغي أن تخدعنا عن حقيقة مهمة هي أن «الموضوعية» فنّاع يتوارى خلفه الشاعر لأن المال في النهاية هو إلى «ذات» الشاعر التي تبتكر هذه الوسائط لتكون حاملة وموصلة للتجربة والرؤية المعبرتين عن موقف الشاعر؛ أي أن الأمر هنا ليس حقيقة «الموضوعية» ولكنه «إيهام بالموضوعية» مستق عليه اتفاقاً ضمناً بين المبدع والمتلقي.

ويتوقف نجاح المبدع فنياً في مثل هذا الضرب من الشعر على نجاحه في إقناع المتلقي بهذا الحياء المقنع، ويأتى الأحداث والمواقف التي يتابعها والحوار الذي يتلقاه كلها طبيعية وخالية من التكلف والاهتمال، ويمكن وقوعها، كما أن على الشخص المصانعة للأحداث أن تكون شخصاً طبيعياً من لحم ودم، وليست أدوات أو دمي في مسرح للعراس. والإقناع المطلوب هنا هو إقناع فني وليس ذهنياً أو منطقياً. وعلينا أن نعلم أن «المتلقي» في هذه المواقف لديه القابلية للاقتناع وتبرير هذه الخدعة الفنية الطريفة إذا توافرت الظروف الفنية والإبداعية التي تيسر له هذا الاقتناع.

والشعر العربي لم يعرف في تاريخه الطويل غير الضرب الذاتي أو ما يسمى بالتصبيد الفئائية، حتى استطاع أحمد شوقي في العصر الحديث أن يحقق هذه النقطة الفذة بإدخال الشعر المسرحي إلى ساحة الإبداع الشعري العربي.

ومن مثل ذلك مسرحياته «مجنون ليلى» و«علي بك الكبير» و«قمبيز».. الخ، فضلاً عن المطولات الشبيهة بالملحمة مثل: مذكرات يحرار محمد الفاي، والإلهام الإسلامية لأحمد محرم، والعمرية لحافظ إبراهيم.

## المبحث الثالث

### التجربة الشعرية واللغة

#### ١ - مفهوم التجربة الشعرية:

من المسلّمات الشائعة أن المقومات التي تشكل التجربة الشعرية هي العاطفة، والفكرة، واللغة الشعرية (أو التعبير)، ويتسع مفهوم التعبير ليشمل المفردات والعبارات والتراكيب، والخيال والموسيقا بأنواعها المختلفة، ولتضافر هذه المقومات لتعطي للقصيدة شكلها ومذاقها وتأثيرها.

وتحس بحاجة إلى أن نتوقف أولاً عند كل مقوم من هذه المقومات الثلاثة لنعرف المقصود به بوجه عام، ثم نعود إليه بشيء من التفصيل لنتمعرف دوره في تشكيل التجربة الشعرية، وإلى أي مدى يمكن الاعتماد عليه في تذوق الشعر وتقدمه، واستكشاف جمالياته التي استحق بها أن يكون إبداعاً هنياً متميزاً.

#### (١) العاطفة:

اكتسب الشاعر هذه التسمية لما يتمتع به من شعور مريح شديد الاستجابة للمثيرات المحركة للإبداع من حوله، ولذلك لا تتوقع من إنسان خامل الوجدان بلبد العاطفة غليظ الأحاسيس أن يكون شاعراً مجيداً، وينشأ عن ذلك أن العمل الشعري لا يبدأ أن يصدر عن الفعل واستثارة تحرك وجدان الشاعر، وتوجه بصره وبصيرته إلى موضوع التجربة، وتحضره إلى تأمله، وإلى الصبر على مشقة الإبداع والخلق الفني.



إن العاطفة هي التي تقدم شواهد الإبداع بما تستثيره من استجابة وانفعال. ولكنها لا تكفي وحدها لتصنع الإبداع، إذ لابد أن يكون الشاعر قادراً على توصيل انفعاله إلى المتلقي من خلال صياغة لغوية شائعة قادرة على التأثير فيه. وعلى نقل الانفعال والاستجابة إليه. ويحتاج هذا النقل إلى موهبة في تنظيم الانفعال والتحكم في طريقة التعبير عنه. لأن العبارة ليست بقوة الانفعال الذي أحس به الشاعر، وإنما العبارة بقوة الانفعال الذي يحدثه الشاعر في المتلقي.

### (٢) الفكرة:

لا شك في أن أي تجربة شعرية جيدة لابد أن يكون وراءها فكرة كلية تلخص موقف الشاعر ورؤيته. وتنشأ هذه الفكرة من ملاحظته البصيرة لحركة الحياة والناس من حوله. فليست هناك قصيدة تخلو من الفكرة، وإلا كانت صراعاً من الهذيان، كما أن كل فكرة كلية يتولد عنها ويرتبط بها عدد من الفكر الجزئية التي تشكل مفاسل القصيدة ومعالج الثنية المعنوية فيها. ولا غنى لتذوق القصيدة عن تعرف بنية المعنى فيها، لكن الفكرة مثل العاطفة لا يمكن وحدها أن تصنع شعراً رائعاً، فزراعة الفكرة وطراحتها لا تظهر في الشعر ولا تمارس تأثيرها في المتلقي إلا من خلال اللغة الشعرية في النص.

### (٣) اللغة الشعرية:

لا سبيل إلى المعرفة بوجود النص الشعري أصلاً إلا بعد أن ينجزه الشاعر ويتجسد في بنيته اللغوية الماثلة أمام القارئ. هذه حقيقة بديهية ينشأ عنها بالضرورة حقيقة بديهية أخرى، هي أن الباب الوحيد الذي يمكن الدخول منه إلى عالم النص وإلى معرفة ما تضمنته من الفكر، وما يستكن وراءه من عاطفة وما تحقق للنص من جماليات الأداء هو التشكيل اللغوي للنص.

ولذلك، كان علينا أن نولي لغة النص أكبر قسطاً من العناية والفحص إذا أردنا أن تكون قراءتنا للشعر قراءة نقد وتذوق واستمتاع؛ فلنشأمل كل لفظ، وكل تركيب وكل صورة، ونشأمل الأشكال الموسيقية والتشكلات الإيقاعية، وأن تكون اللغة الشعرية هي مدخلنا الأساسي للسياحة في عالم النص؛ بل إن علينا أن نستخرج من باطن النص الخفي والمسكوت عنه، وما بين السطور؛ لأن النص الشعري الجميل يحاور قارئه ويروّغُه، ولا يهوح بكل ما عقده مباشرة وإلا كان نصاً ميتداً مكتشفاً، وهذه المروّغة الجميلة هي جوهر متعة القراءة ولذة التلقي.

نحاول الآن أن نعود إلى هذه المقومات الثلاثة بمزيد من الفحص لنعرف دورها في كتابة النص، وكيف نوظفها في قراءته وتلقيه.

## ٢- كيف نستدل على عاطفة الشاعر؟

من المألوف أن نسمع أو نقول حكماً على عاطفة شاعر ما بالقوة أو الضعفة، وعلى اتفاله بالعشق أو الافتهال، وكثيراً ما نطلق هذه الأحكام من غير تعليل أو برهان حتى تصبح تعبيراً جاهزاً محشولاً يردد للخلاص من المشككة.

إن مثل هذا الحكم قد يكون صحيحاً أو غير صحيح، لكنه في الحالين لم يهبط على الشاهد من السماء.. ولكن حيثيات الحكم لا بد أن تكون موجودة في النص المقروء، ولا بد أن يكون طريقنا للاستدلال عليها هو تحليل اللغة الشعرية إذا أردنا أن يكون كلامنا قائماً على برهان واثيل.

إن حرارة العاطفة وحدة الافتهال لدى الشاعر ليست ضماناً لجودة الشعر، بل إن عكس ذلك هو المتوقع، إذ ربما كانت عائناً للموهبة وكابحاً للتعبير، وهذا هو أمير الشعراء أحمد شوقي الذي سارت قصائده العاصرة برقاء الزعماء والعظماء يلجمه مصائب فتند أبيه فلا يرثيه



إلا بعد أمد طويل، ثم نأتي ميراثه ضعيفة باهتة لا تثبى عن أن قائلها كان أشعر شعراء عصره:  
يقول شوقي:

سألوني: لمَ لم أكن أبي      ورثاء الأب ذين أي ذين  
أيها اللوام! ما أغلظكم      أين لي العقل الذي يستعد<sup>(١)</sup> أين؟

وقد صدق شوقي: فإن العاطفة لكي تبدع لابد لها من الاستعانة بالعقل الذي يهدي الشاعر إلى أقرب الطرق وأشدّها تأكيداً على المتلقي.

ولكن أن توازن بين رثاء شوقي لأبيه وبين الشين قالهما شاعر آخر يرثي هيهما زوجته<sup>(٢)</sup>،  
فلو أنني إذ خيم يوم وفاتها      أحكم في عمري فشاطرتها عمري  
فحل بنا القصور في ساعة معا      فصات ولا أدري ومث ولا تدري

ولاشك عندنا في أن الموازنة بين الشعارين لا يمكن أن تكون في صالح الرثاء القاتر من أمير الشعراء لأبيه. ومن الصعب أن نرجع ذلك إلى قوة أو ضعف في عاطفة الشاعر، ولكنه دليل على أن العاطفة وحدها لا تضمن جودة الشعر ما لم يتمكن الشاعر من نقلها إلى قارئ شعره ومثذوقيه.

إن الحكم المباشر على عاطفة الشاعر ومعرفة مدى قوتها أو ضعفها هو حكم على ما جرى في داخل وجدان الشاعر، وهو أمر يدخل في حكم المجهول الذي لا يعلمه إلا الله، لذلك كان السبيل الوحيد للاستدلال على ذلك هو قياس حرارة الأفعال عند القارئ والمتذوق، فهذا وحده يبين الفرق بين الأفعال والأفعال، ولا يمكن تحقيق هذا الهدف إلا بتأمل اللغة الشعرية في النص، وتحليلها، والكشف عن دالاتها وأثرها في نفس متلقيها.

(١) يستعد: يعان، يصاح.

(٢) هو يخطوبه بين حلفت من شعراء الدولة العباسية، المندسة الشعرية تلميذ من ابن العرع الهندي بتحقيق عامر سليمان جدار، ١٩٩٢.

هكذا نعود من جديد إلى «اللغة الشعرية» لتعلم أنها ليست مجرد مقوم من مقومات التجربة الشعرية، ولكنها المقوم الجوهرى الذي يقودنا بمنطق العلم إلى الحكم على المقومين الآخرين.

### ٣- هل يمكن للفكرة وحدها أن تصنع شعراً جميلاً؟

عرفنا أن الفكرة لابد أن تكون موجودة لكي يتحقق التواصل بين الشاعر ومتلقيه المتلقي؛ فلا تخلص شعرياً بلا فكرة. ولكن روعة الشعر لا تتوقف على الفكرة التي يتضمنها، بل على الطريقة التي صيغت بها لتحقيق لها القوة والتأثير. وإليك الأسباب التي تبرهن على صحة هذا القول:

(١) إن الفكرة يمكن أن تخطر على بال أي إنسان ولكن الشاعر وحده هو القادر بموهبته وحساسيته اللغوية وقدرته على استثمار طاقات اللغة على أن يعبر عنها تعبيراً شعرياً جميلاً.

(٢) إن الفكرة النافعة أو الموعظة الحسنة قد تصاغ في كلام موزون مقفى ومع ذلك نراها خافدة للمذاق الشعري الجميل، وعكس ذلك صحيح؛ إذ قد تكون الفكرة بسيطة لاتريد على كونها مجرد ملاحظة عادية، ولكن صياغتها تقنعك بأن ما تسمعه هو شعر جميل يحقق المتعة والإحساس بالجمال. وهناك مثالين تسوقهما للشرح والتوضيح:

يقول محمود الوراق<sup>(١)</sup> في أبيات تتضمن فكرة تأملية عميقة وموعظة أخلاقية حسنة:

(١) د. محمد عباس عوفى، ص ٢٢١، د. محمد عوفى، تحقيق وإعداد، منشور ٢٠١٩.

قالوا العقلة الأولى      واليهوى قائل الزل  
قتل الجهل أهله      ونجا كل من عقل  
فاغتتم دولة الملا      ما واستأنف العمل

قارن بين هذه الأبيات المحافظة بسمو النكرة وتبل الهدف بأبيات أخرى لأبن الرومي يصف فيها مهارة خباز يصنع الرقاق:

ما أنسى لا أنسى خبازاً مررت به      يدحو الرقاقة وشك الملح بالبصر  
ما بين رؤيتها في كفه كرة      وبين رؤيتها قوراء كالقصر  
إلا بعقدار ما تنداح دائرة      في صفحة الماء يلقي فيه بالحجر

ولك أن تقرأ النصين لتعلم أيهما أقرب إلى روح الشعر ورونقه وجاذبيته على الرغم من جلال الفكرة في النص الأول، وبساطة الملاحظة في الثاني.

إن الفكر المجردة تلك مشترك وشائع بين جميع الشعراء، وربما تكون متوقعة من قارئ الشعر قبل القراءة، فهي المدح لابد أن يكون المدوح بحراً وغيثاً في الكرم وأساساً في الشجاعة وجبلاً في الحلم والبراعة، وفي الغزل نتوقع أن يتردد ذكر التهجير والتسهاد والسوق والحنين ووصف محاسن الحبيب، وقس على ذلك سائر أغراض الشعر من رثاء أو فخر أو عجا، نكتنا مع ذلك يمكن أن نستمتع بعشرات القصائد التي تعالج جميعها فكرياً واحدة أو متشابهة.

(١) شعر عباسي توفي حوالي سنة ٩١٤ هـ، شعر أبو الفتح بن محمد بن علي بن تمار وشيعة ٩١١/٢



اقرأ هذه الأبيات للحصري القيرواني من قصيدته المشهورة:

يا ليل: الصبأ متى غدد	أقيام الساعة موعده
رقد السماء وأزقه	أنفق ثلثين يروده
فبكم النجم ورق له	مما يرعاه ويرصده

ثم اقرأ بعده أبيات شوقي في معارضته: إذ يقول:

مضناك جفاء مرقده	وبكاد ورخام غوده
حيران القلب مذبذبه	مقروح الجفن مسهده
يستهوئ الورق تأزقه	ويذيب الصخر تنهده
ويناجي النجم ويتعبد	ويقيم الليل ويثقله

لقد اشتركت القصيدتان في كل شيء: الوزن والقافية والفكرة الكلية وأكثر الفكر الجزئية. فهل يصرفك استمتاعك بالأولى عن الثانية، وهل يحجب عنك ما تجده في التجربة الشعرية الثانية من عذوبة ورقة، وأسر ما في الأولى من جمالية. إننا نقرا هذه المعارضات ونحن نتوقع سلفاً الاشتراك بينها في الفكرة وهي التفصيلات ولكننا - لأشك - مستمتعون بها جميعاً بل إن الاشتراك في الفكرة هو الحافز الأول للمتعة، لأنه الحافز الأول للمقارنة، وتبقى الميزة التي تتعلق بها التفاضلة للغة الشعرية التي صيغت بها هذه الفكرة ألفاظاً وتركيباً وصوراً وموسيقياً عن هذا الشاعر أو ذلك.



#### ٤- اللغة الشعرية مفتاح الأسرار

النص الشعري له خصائص مميزة، فلا يمكن إدراك الجمال فيه وتذوقه إلا بمراعاة هذه الخصائص، ومعرفة الطرق المناسبة للتعامل معها. ولتوضيح ذلك نقول إن هناك فرقاً كبيراً بين النص الشعري والمقال، ولذلك يجب أن تختلف الطريقة التي نحاول بها تذوق القصيدة عن الطريقة المثبتة في نقد المقال على الوجه الآتي:

(١) في نقد المقال: تكون الأهمية الأولى لفكرة، وتأتي الصياغة والتعبير في المرتبة الثانية من الأهمية. إن هذه القاعدة تبدو صحيحة حتى في المقال الأدبي الذي يكتبه كبار الأدباء على الرغم من اهتمامهم الشديد بالصياغة والتعبير. ويمكن - بعبارة أخرى - أن نقول: إن السؤال الأول الذي نطرحه عندما نقرأ مقالاً هو: ما الذي يريد الكاتب أن يقوله في المقال؟ ثم يأتي بعد ذلك السؤال الثاني: كيف صاغ الكاتب فكره وعبر عنها؟

ولكي نتضح لك هذه القاعدة اقرأ في تدبر وتأمل الاقتباس الآتي من مقال طريف لأحد الأدباء العرب المشاهير هو «الشيخ عبدالعزيز البشري» يصور فيه علاقة الصداقة التي كانت تربط بينه وبين شاعر كبير هو «حافظ إبراهيم»، وكان كلاهما من ظرفاء العصر. يقول البشري:

«عاشرت حافظاً وصاحبته ولازمته أكثر من خمس وعشرين سنة عثالية متصلة، حتى مضى إلى فضل الله ورحمته، ومع هذا لا أدري أكان لي أصدق الأصدقاء، أم كان لي أعدى الأعداء؟ ولا أدري من جانبي أيضاً، أكنت له أصدق الأصدقاء، أم كنت له أعدى الأعداء؟ وهل كان يحبني أشد الحب، ويغفر لي أخلص الولد، أو كان يكرهني أشد الكره، ولا ينطوي لي إلا على أبلغ المقتة كذلك لا أدري إذا كنت أحبه أشد الحب، أو أنني أكرهه أعنف الكره، ولا انطوي له إلا على أقسى الحقد والبغض».

صارت، ثمعري، بين الأمرين هي أحير الحيرة وأضل المضال.. وكيفما كان الأمر فإنني أقرر أن حافظاً رحمة الله عليه كان لا يستطيع على ضراحي صبراً، ولا أستطيع على ضراحي صبراً. ومع هذا فإنه ما جمعنا خطوة إلا جعل يضارحني ببغضه، وأباده بمقتته، ويذكرني بما أسلفت من أذاه، وأذكروا ما أسلفت من الكيد لي. ولا نزال على هذا حتى يبدو ناجز الفتنة، ويهيج هائج الشر، ومع هذا لا توسوس لأينا نفسه بالفرقة والخلاص من هذا البلاء.

ولقد يتوافق آياتنا هي وجل، فنذكره بما نحسب فيه من ثقل الظل، أو شدة البخل، أو الكذب والتزويد فيلقاه في سرّ عني ويقول له: «إن فلاناً يرميك بكيت وذيت، فتعال معي اسمعك بأذنك»، ويأويه في غرفة مجاورة، أو يدسه من حيث لا أرى. خلف ستار أو تحت سرير، ثم يقبل عليّ فيستدريجني إلى حديثه، وما عسى أن تكون قد أرسلنا من النكات على خلاله تلك، فإذا بلغ من هذا كل ما أراد، سل صاحبنا من حيث كان، فطلع عليّ مغبر الوجه، متكرش الجبين، معبر الحديق، يبرز الباب.

وأرجو ألا تغفل أنني كنت أتمثل مع حافظ، على شيء من هذا، بالحكمة الرفيعة الثاقلة «المسامح كريم» فإنني ما كنت أجزيه إلا شراً يشر وغيفاً يغفل وكيداً يكيد، ولعلي كنت أخبر الناس بما يكثر صفوه، ويسود نهاره، ويقض بالليل مضجعه، فما حرّمت شيئاً من هذا شهوة الحقد أبداً والبادي الظلم هذا، ولا نتعارف لأننا كلنا لا نستطيع على الشراق صبراً».

ما الذي يلفت نظرك في هذا المقال للوهلة الأولى؟

الذي تتوقعه - إجابة على هذا السؤال - أن اهتمامك الأول سيكون بالفكرة التي يريد الكاتب توصيلها من هذه العلاقة الفريدة بينه وبين صديقه، حيث تبدو المقارنات المضحكة المدهشة هي سيدة الموقف، وحيث يجتمع الكيد والشجار والخصومة الشديدة مع وثافة الصعوبة وطول المأزومة وعدم الصبر على الفراق. أما الصياغة والتعبير الذي يتميز بسمو اللغة ودقة الوصف وبراعة التصوير في المقال فسيأتي في المرتبة الثانية من الاهتمام. أما مع النص الشعري فالأمر على العكس.

(٢) في نقد الشعر تنعكس الأولويات فتكون للصياغة والتعبير والتشكيل اللغوي الأهمية الأولى وثاني الفكرة في المرتبة التالية؛ أي أن السؤال الأول في تذوق الشعر هو: كيف صاغ الشاعر فكرته وما خصائص اللغة الشعرية التي تشكل فيها النص؟ ثم يأتي بعد ذلك السؤال الثاني: ما الذي يتضمنه النص عن فكرة أراد الشاعر أن يعبر عنها؟

إن لغة القصيدة هي مفتاح كل الأسرار فيها، والشاعر الحق هو الذي تجتمع له ميزتان مهمتان: الميزة الأولى: خبرة عميقة بالإنسان والحياة، تمنحه عبقرية اكتشاف الأسرار والمقارنات والتناقضات.

والميزة الثانية: خبرة عميقة باللغة وإمكاناتها التعبيرية المؤثرة، تمنحه عبقرية التوصل والتأثير. ولا غنى في هذا المقام لإحداهما عن الأخرى. ولابد مع هاتين الميزتين المهمتين أن تتوافر للشاعر الوهبة.

وقد أن الأوان لتندرس معاً نصاً شعرياً لحاول من خلاله أن اكتسب الدربة على تذوق النص الشعري. والغاية من هذه المداورة هي:



١- أن تبين أن الأصوات والتركيب النحوية والفنون البلاغية تتضاهر جميعاً لتشكل سمات اللغة في النص الشعري .

٢- أن نكتسب مهارات الفحص الدقيق للغة الشعرية.

٣- أن تثبت أن فحص اللغة الشعرية هو المدخل إلى العاطفة والفكرة.



## المبحث الرابع

### الصورة الشعرية

#### ١- تمهيد:

أشرنا في المبحث الأول إلى أن الشعر هو ملتقى كل الفنون، فهو فن يستثمر كل وسائل التعبير التي تعتمد على الفنون الأخرى من رسم وتصوير وموسيقى وتجميل لكن اللغة هي المادة التي يشكل منها إبداعه الفني، ومن ثم كان على الشاعر أن يطوع هذه الوسائل الفنية فيخضعها لطبيعته، ويوظفها لإنتاج فن شعري جميل ومؤثر.

ولعلك تذكر أننا توقفنا بشيء من البيان للعلاقة بين فن الشعر والرسم والتصوير. حيث أوضحنا كيف أن الشعر هو رسم وتصوير بالكلمات، وأنه قادر على أن يقدم لنا المشاهد بأنواعها المختلفة: المشهد السكوني، والمشهد الحركي، والمشهد السينمائي، وهو يقدم ذلك كله بالصياغة اللغوية التي هي سادة التشكيل الأساسية في الشعر.

في هذا المبحث نحاول أن نتقنهم بصورة أدق وأشمّل أهم ما يتصل بالصورة الشعرية ودورها في توصيل الرسالة التي تتوخى القصيدة إيلاؤها إلى القارئ، وتتطلب منا هذه المهمة أن نعرف المقصود بالصورة الشعرية، وأن نتعرف أنواعها، ونفحص الكيفيات التي تتشكل بها الصورة في لغة القصيدة نستخدم التعبير الصادق عن التجربة الشعرية.

## ٢ - مفهوم الصورة الشعرية:

الصورة هي أهم الوسائط التي يحاول الشاعر من خلالها توصيل تجربته الشعرية إلى المتلقي. وكلمة «الصورة» تعني في مفهومها اللغوي البسيط تشكيلاً من المدركات الحسية تشمل به مخيلة المتلقي. وتحتل المدركات البصرية فيه مكان الصدارة، تليها المدركات السمعية ثم يأتي بعد ذلك مدركات الشم واللمس والذوق. إلا أن هذه المدركات لا تصل إلى مخيلة القارئ من خلال منافذ الإدراك الحسي المباشر كالعين والأذن لأنها تشكيلات مصنوعة بالكلمات في النص الشعري، ولهذا نتجاوز حثبة العين والأذن إلى خيال القارئ أو السامع. وهذه المخيلة لدى من يتلقى القصيدة هي التي تعيد تركيب هذه التشكيلات من خلال إدراكه للكلمات والتركيب والإيقاع تركيباً يتبنى من مدى نجاح الصورة الشعرية - أو القصيدة إجمالاً - في توصيل التجربة إليه. كما يبين أيضاً عن مدى ما يتمتع به المتلقي من قدرة على تذوق الشعر.

وحيث تذكر أمامنا عبارة «الصورة الشعرية» فإن الذي يخطر على بال كثير منا مباشرة هو ما عرفناه في علم البلاغة، وفي مقدمته التشبيه والاستعارة بأنواعها المختلفة. وحين نُسأل عن القيمة الفنية لتشبيه أو استعارة فإن لدينا في معظم الأحيان إجابات شبه جاهزة تؤكد لنا أن الغرض من التشبيه أو الاستعارة هو تقوية المعنى وزيادته وضوحاً وقدرة على إبراز الشعور والعاطفة التي تحرك لها وجدان الشاعر. إن مثل هذه الإجابات قد تبدو صحيحة بل بديهية. ولكنها لا تجيب عن هذا السؤال ولا عن أسئلة أخرى ذات أهمية قصوى في تذوق فن الشعر، وهي - في كثير من الأحيان - أقرب إلى أن تكون تهوياً من الإجابة. حين نعجز ذائقة المتلقي عن التحليل والتعليل.

الذي لا ريب فيه هو أن فنون البلاغة من تشبيه واستعارة هي من أهم الوسائل التي

يستثمرها الشاعر لتشكيل الصورة الشعرية، لا في الشعر العربي وحسب، بل في الشعر مطلقاً  
أيا كانت اللغة التي يكتب بها، لكن مفهوم الصورة الشعرية أوسع مدى وأعظم تنوعاً، وهذا ما  
نحاول الإبانة عنه فيما يأتي من حديث.

### ٣- أنواع الصور الشعرية

#### أولاً - الصور المجزئية:

ذكرنا لك أن الصورة الشعرية الموقفة لا يشترط فيها أن تكون مجازاً أو تشبيهاً، فقد تصاغ  
في القصيدة في تشكيل لغوي يحتفظ بالدلالات الحقيقية العرفية للكلمات، ومع ذلك تحقق  
الوظيفة الفنية المتوقعة منها، كما أنها قد تأتي في صورة استعارة أو تشبيه، ولكنها تحقق في  
إحداث الأثر التخيلي المناسب للتجربة الشعرية. ونورد لك فيما يأتي نماذج للإيضاح والتدليل  
على صواب هذه الرؤية:

#### (١) قد تحدث الصورة تأثيرها مع خلوها من المجاز أو التشبيه:

فتني أحد مشاهد مسرحية «مجنون ليلى» لشوقي يعود قيس إلى جبل التوباد الذي شهد  
طلقته الأولى وبداية تعلقه بابنة عمه فسيتذكر العهد القديم، ويصوغ شوقي على لسانه أبياتاً  
من أجمل ما أنتجته الشاعرية العربية،

يصور فيها هذه الذكريات الشاحية تصويراً مؤثراً اسراً، فيقول:

جبل التوباد حياله الحيا      ومضى الله صباها ورعى



فبكنا غمينا الهوى في مهدد	ورضعتنا فكتبت المرضعا
وحدوتنا الشمس في مغربها	وبكرنا فسبقنا المظلمعا
هذه البروة كانت ملعبا	لشبابنا وكافنا مرتعا
كم يثينا من حصبنا أربعا	والثينا فبحونا الأربعا
وخطفنا من ثقا الرمل فلم	تحفظه الريح ولا الرمل وعى
لم تزل ليلى بعيني طفلة	لم تزد عن أمي إلا ضبعا

ما الذي يحرك القلب ويعطفه إلى الانفعال بهذه الأبيات لمشارك الشاعر تجربته، على الرغم من بساطة الكلمات

إن الجواب عن ذلك السؤال يمكن التماسه فيما تتميز به الأبيات من رصد للتفاصيل الدقيقة، وكشف عن دلالات هذه التفاصيل في أعماق الأحاسيس وإخفاها عن طريق ربطها بمجمل التجربة. إن كثيراً منا يراقبون الأطفال في لهوهم البريء، وهم يبنون البيوت على الرمال ثم يتفحصونها، ويخطفون على الرمال ثم يمحون الخطوط أو يتركون مهمة محوها للريح. لكن قليلاً منا - وهم الشعراء المجيدون يلتقطون هذه التفاصيل ليجعلوا منها خطوطاً في لوحة معبرة وليوحوا من خلالها بما يودون توصيله، كما أوحى لنا شوقي - على لسان قيس - بدلالة البيوت التي تبنى وتنقض والخطوط التي تعيقها الرياح على الأحلام والأمال التي نقوضها بأيدينا أو تنقوض بفعل تصاريق الأقدار:



كم يتبها من حصارها أربعا      والتثبينا فصحوتا الأربعا  
وخططنا في نفا الرمل: فلم      تحفظ الريح ولا الرمل وعى

والشعراء المجيدون وحدهم هم الذين يلتفتون إلى الفرق العظيم بين قياس الزمن يتوالي الأيام  
والشهور والسنين في حساب الناس، وبين قياس الزمن النفسي في التجربة الإنسانية، وهم  
الذين يتفهمون شوق النفس الإنسانية إلى تثبيت دورة الزمن والتثبيت بالمحظة السعيدة:

لم تزل ليلى بعيني فقلة      لم تزد عن أمس إلا صبحا

وتبلغ روعة الكشف فروعها في هذا الاستثناء المقعّم بالمصدق مع النفس من جهة ومع حساب  
الناس للزمن من جهة أخرى، إن نضج «ليلى» في العمر حقيقة لا تخطئها العين، وإنكاره  
مكابرة لا تجوز، ولكن للقلب المثبت بلحظة الذكرى رؤية أخرى، والنفس مع ما طرأ عليها من  
تغير حساباً آخر فهو تغير لا يتجاوز في قياسه الإصبع. ويستبين لنا من تحليل هذه الصورة  
وأشبابها أن جمالها في قدرتها على تتبع التفاصيل، ودأبها على استخراج مخزون التجارب  
الإنسانية المكنونة في أعماق كل منا، وإن كنا لا نلتفت إليها لأننا اعتدناها وألفناها، وهي ربطها  
للتفاصيل والتجارب الإنسانية بالتجربة الشعرية التي تعبر عنها.

(٢) وقد تشمل الصورة على تشكيل بصري لا يتجاوز العين إلى أعماق النفس:

وهي مثل هذه الصورة يعنى الشاعر بالتشابه الظاهري بين المكونات، ويعتقي بتوافق الشيء  
الخسي وإن كان مجرداً من الملائمة للجو النفسي وعاجزاً عن استدعاء التجارب والانفعال  
الذي تقتضيه التجربة لدى المثقلى. ويمكن أن نجد هذا النوع من الصور حتى عند كبار

الشعراء، إن «شوقي» الذي ظهر اقتداره وقمكته في قصيدته عن «جبل التويبات» هو نفسه الذي يقدم لنا سلسلة من الصور المتعاقبة والمتناظرة لمظاهر الجمال في الربيع فيقول:

ويقالق التسرير <sup>(١)</sup> في اغصانها	كالدرُّ رُكب في صدور رماح
والجلنار دم على أوراقه	قالي الحروف كخاتم السقاج
وكان محزون البنفسج شاكل	يلقي القطناء بخشية وصراح
وترى الفضاء كحائط من مرمر	نفضت عليه بدائع الألواح
وجرت سواقي النواذب بالقري	ومن الشجى بأقة وفواح
الشاكيات وما عرفن صياغة	الباكيات يمدح سحاح

لعلك لاحظت أن جميع هذه الصور لا تأتلف تحت رؤية تصويرية «متسقة»، ولا تعبر عن تجربة شعرية يمكن التجارب معها من المتلقي، فإذا كانت الرسالة الشعرية المراد توصيلها هنا هي أن يستشعر المتلقي مظاهر الجمال في الطبيعة فلا نعلم أن نحقق هذه الرسالة يمكن مع اشتغال الصور الجزئية على الدم القاني وخاتم السقاج وشكل البنفسج وشهد السواقي النواذب، ولا ننسى التكلف الواضح في التماس وجه الشبه بين التسرير الأبيض والدرُّ المركب في صدور الرماح، فلا ملاءمة ولا تناسب بين الدرُّ والرماح، ولا بينهما مجتمعين وبين زهرات وقيقة كالياسمين. أما ذروة عدم التوفيق في تشكيل الصورة الشعرية تلك الصورة «البيلاستيكية» الجامدة التي صور فيها الفضاء الذي نستشعر معه الرخابة والانطلاق إلى اللامحدود بحائط

(١) زهور التسرير هنا لغة التماس

من مزمر نقشت عليه جوامد الصور. لقد انصرفت عناية الشاعر إلى تحقيق أكبر قدر ممكن من التشابه الحسي السطحي بين مكونات الصورة، ولم يحفل كثيراً بنقل تجوئة الإحساس بجمال الطبيعة في فصل الربيع، فوَقَّعت الصورة الشعرية في النص سداً حاجزاً بينه وبين المتلقي. فجاءت مثلاً للنص الشعري الذي يتوقف أثره عند عتبة الإحساس البصري والسمعي فلا ينسرب إلى أعماق القارئ استجابة وظيفياً وانفعالياً.

(٣) أما ثالث أنواع الصور الشعرية فهو التشكيل الذي يتجاوز عتبة الحواس إلى عمق

الإحساس:

لنقرأ معا هذين البيتين للشابي:

وإذا ما استخفني عيبُ النَّاسِ تبسمت في أسى وجمود  
بسمة مُرَّة كَأَنِّي استلَّ من الشوك ذابلات الورود

في البيت يشكل الشاعر صورة يرسم بها ملامح الابتسامة المرة التي يفتصبها اغتصاباً لجمال الناس ومجازاتهم في سلوكهم العاثر الداهي الذي لا يستشعر حقيقة الحياة وما تعج به من مأسا، فهي ابتسامة ترسم على شفتي الشاعر في الظاهر، وهي على النقيض من حقيقة باطنة. لذلك تشبه ورده ذابلة يستلها الشاعر من بين الأشواك. ويترك الشاعر المتلقي شعوره تصور الألام المصاحبة لهذا الفعل الذي يواجهه الناس فيه مرتدياً قناعاً يعلم أنه زائف ولكنه مضطر إليه.

إن مثل هذه الصورة هي التي لا تتوقف عند سطح الأشياء بل تنفذ إلى الأعماق، وتتجاوز تحقيق التشبه الظاهري إلى تفعيل الأحاسيس والمشاعر لدى المتلقي عن طريق تحقيق المظيلة بالانزياح إلى ما تحب والنفور والانقباض مما تذكره. إننا لا نفعل تجاه القصيدة الجديدة بعقولنا



أولاً بل «بوجدافنا» وقد يأتي دور العقل تالياً. ولكنه في تذوق الشعر لن يكون له الدور الأول. الفاعل بحال، حكم من كلام مفيد ومقتنع للعقل، ويصاغ في وزن وثقافية غير أنه لا يعتمد به في ميزان الفن الشعري الحق.

### ثانياً - الصورة الكلية:

إن من الخطر البين في تذوق الشعر أن تصور القصيدة ركائماً من المجازات والتشبيهات، بحيث نتعامل مع كل صورة شعرية في ذاتها أو في علاقتها المباشرة، بما قبلها وما بعدها، فنحن بذلك نقطع أوصال القصيدة ونفصل عن البنية الكلية المعبرة عن التجربة الشعرية في تكاملها وتضافر مكوناتها، إنَّ التوافق والملاءمة بين هذه الصور ومجمل التجربة الشعرية هو الذي يحقق لها تأثيرها وفاعليتها، وحط القصيدة من النجاح أو الإخفاق مرتبط بتحقيق هذه الملائمة، وقد رأينا عند تحليلنا لقصيدة شوقي في وصف الربيع كيف جاءت الصور الشعرية فيها أشناتاً مستندة لتناغم فيما بينها من جهة وهيما عين مجموعها ومجمل التجربة الشعرية التي تستهدف توصيل الإحساس بالجمال إلى نفس المتلقي من خلال تصوير عرس الألوان والرهور في فصل الربيع.

لننظر الآن في نص آخر لنقدم من خلاله التوجه الآخر من القضية، ونعني بذلك إيضاح أمرين:

الأول: كيف تتشكل الصورة الكلية من منظومة الصور الجزئية؟

الثاني: كيف تتشكل القصيدة من منظومة الصور الكلية التي تتألف فيما بينها وتتضافر في استجابة وتناغم من التجربة الشعرية التي تعبر عنها القصيدة؟



#### ٤- تنالهم الصور الجزئية والصور الكلية:

قصيدة «لا وقت للبكاء» لأمل دنقل (نموذج للدراسة)

نحاول هنا إيضاح العلاقة بين الصور الجزئية والصور الكلية من خلال تحليل نص شعري ذي لون مختلف عن القصيدة العمودية الموحدة وزناً وقافيةً. القصيدة من شعر التفعيلة أو ما يسمى بالشعر الحر، ويعتمد على تفعيلة واحدة هي (مُسْتَعْلَن) موزعة في كل سطر شعري بأعداد متنوعة كما أن القصيدة تشتمل على تنوعات من القافية يختلف توزيعها بأشكال مختلفة.

كُتبت القصيدة في وقت كانت فيها أجزاء شاسعة من الأرض العربية قد استباحها أعداء الأمة العربية في أعقاب نكبة عام ١٩٦٧. وفي القصيدة يهتف الشاعر ببلاذخ وبالجماهير الباكية التي خرجت وراء جثمان الرئيس عبدالقاصر قاتلاً:

«لا وقت للبكاء» مذكراً بالفاجعة الحقيقية المتمثلة في سبأ الأسيرة المستباحة وواجبنا المقدس تجاه تحريرها. مبشراً في ظلام النكبة بالفجر الآتي بالنصر الميمون:

لا وقت للبكاء

فالعلم الذي تنكسینه على سراق العزاء

منكس في الشاطئ الآخر والأيتام

يستشهدون كي يقيموا على «تية»<sup>(١)</sup>

العلم المنسوج من حللوة النصر ومن مرارة الفكة

(١) التبة - اللقط من الأرض.

خيطة من الحب وخيطين من الدماء  
العلم المنسوج من خيام اللاجئين للمعراء  
ومن متاديل وداع الأمهات للجنود  
في الشاطئ الآخر

### ملقى في الثرى

يتشهى فيه الدود

يتشهى فيه الدود... واليهود

قارئ هذا المقطع وهو المقطع الأول يلفت نظره أول وحدة السطر الشعري الأول الذي جعل منه الشاعر عنواناً للقصيدة «لا وقت للبكاء» وقد صاغه في صورة «شعار» أو «هتاف» ونحن نعلم أن لغة الشعارات والهتافات هي أبعد ما تكون عن طبيعة اللغة الشعرية التي لا تميل إلى الخطاب المباشر ذي النغمة الصاخبة. ولكن القارئ يفاجأ عجب هذا «الشعار» بلطفة أقرب إلى طبيعة التصوير (الفوتوغرافية) للعلم الرمز وهو منكس في موضعين مختلفين ولسببين مختلفين هو منكس على سرائق العزاء حزناً على التراحل في الشاطئ الغربي من القناة، ومنكس دلاً هوائياً تحت وجلة الأسر في الشاطئ الشرقي منها. إنه منكس في الشاطئ الغربي وحوله رؤوس منكسة من الجزع والفقد، ومنكس في الشاطئ الشرقي وحوله رؤوس تشرب إليه بالعزم والإصرار وعيون تتطلع لكي تستقذره من الهوان وترفضه حالياً على قطعة غالية من الأرض العربية.

هذه الصورة ذات الطبيعة (الفوتوغرافية) على الرغم من كونها صورة مباشرة خالية من المجاز أو التشبيه تحدث أثرها العميق الغائر في النفس من خلال إبراز عظمه واحد وهم

تنكيس العلم، مصحوباً بتناقض حاد يزلزل القلب بين مواضع التنكيس وأسبابه، وتبدو هذه الصورة انتقالاً طبيعياً من الشعار الصارخ إلى سلسلة من الصور الجوزية التي تألف لتشكل صورة كلية تبرز بها قيمة «العلم - الرمز»، وتضعه في مركز العدمية التصويرية المقربة، تلتفت الجماهير عن مشهد آخر هو مشهد الفعش المحمول على عربات المدفع إنه العلم المنسوج لا من الخيوط المعتادة ولكن:

... من حلاوة النضر ومن مرارة النكبة

خيطاً من الحب وخيطين من الدماء

... من خيام اللاجئين للعراء

... من متاعيل وذاع الأمهات للجنود

إن كل صورة من هذه الصور تصب في أعماق النفس جرعة شديدة التركيز، لها في الحقوق مرارة العلقم ولسع النار. وأنت ترى أن كلا منها هو في ذاته صورة جزئية لكنها تألف كلها في نسج واحد لتضع صورة كلية للعلم الرمز تبلغ ذروة الاستثارة والتفعيل لمخيلة المتلقي حين يخاطبها بثلاث صور تتسق في قناع «تمام ومثير»:

الأولى - صورة مباشرة ليس فيها خيال ولكنها مستفزة للوجدان:

في الشاطئ الآخر

منشئ في الشرى

الثانية - صورة يمكن أن نلقاها بمعناها الحرفي.. المستفز أبعداً:

«ينهش فيه الدود»



الثالثة - تبدو تكراراً للصورة السابقة، ولكن  
بزيادة وتنمية تحقق مزيداً من الفاعلية والتأثير؛

**يتوش فيه الدود... واليهود**

وتحين نكتشف بهذه التنمية القيمة التصويرية لأسلوب العطف، حيث توهج واو العطف عمقاً  
تصويرياً رائعاً يجمعها بين الدود واليهود وتشارك المعطوف والمعلوف عليه بكل ما يحمله هذا  
التشارك من دلالة مستمرة للوجدان الوطني في فعل واحد هو نهش العلم - الرمز بكل ما  
يحملة العلم من تجسيد للسيادة والعزة الوطنية.

ثم إن علينا أيضاً أن نتأمل قيمة النقاط الثلاث التي يفصل بها الشعر في النص المكتوب  
بين المعطوف والمعلوف عليه، وهي نقاط تقترح على متشد القصيدة سكتة لعليقة بينهما يبرز  
بها المفاوغة، ويؤكد بها المفاجأة المستمرة لوجدان الملقن.

وفي مقطع آخر من القصيدة نفسها يبدأ الشاعر بسلسلة من الصور الجزئية هي أشبه  
بالقاء الجمر المنقد على الوجدان الوطني ليستشقد نفسه مما هو فيه، ويلتفت إلى الواقع الذي  
أصاب كرامة الوطن في الصميم، ثم يتخذ من هذه السلسلة إلى متابعات تصويرية أخرى  
يستحضر فيها التاريخ المجيد لهذه الأمة، ويجعل منها نافذة تحلل بها الجماهير على غد  
مشرق ينظفها وراء هذا الظلام الدامس، يقول:

الشمس (هذه التي تأتي من الشرق بلا استحياء)

كيف تمر فوق الضفة الأخرى

ولا تحيء مطفاة؟

والمُسومة التي تمر في قبورها على مخيم الأعداء  
 كيف ترى شمعها .. فلا نسد الأنف؟  
 أم قحترق الرثّة؟  
 وهذه الخرافط التي صارت بها سينا  
 عبرة الأسماء  
 كيف تراها... دون أن يصيبنا العمى؟  
 والعار... من أمتنا المجزأة؟  
 والطفلة الصغيرة العذبة  
 تُطلق - فوق البيت - «طيارتها» البيضاء  
 كيف ترى تكتب في كراسة الإنشاء  
 عن بيتها المهدوم فوق الأب.. واللعبة؟  
 وأمي التي تظل في قناء البيت منكبة  
 مقروحة العينين، مسترسلة الرثاء  
 تتكئ بالعود على التربة،  
 رأيتها: الختماء  
 ترثي شبابها المستشهدين في الصحراء  
 رأيتها: أسماء  
 تبكي أينما القنول في الكعبة  
 رأيتها: شجرة الدر..

ترد خلفها الباب على جثمان (نجم الدين)

تغلق صدرها على الطلعة والسكين

قالجند في الدلائل

ليس لهم أن يتفكروا إلى الوراء

أو يذهبوا الموتى

إلا صبيحة الغد المنتصر الميمون

فلتعد قراءة المقطع السابق مرة ومرة، فسترى كيف تتابع الصور على نحو بالغ التأثير، وتستري أيضاً كيف أن كل صورة منها هي في ذاتها صورة جزئية، ولكنها تتجمع وتتضافر وتصب في مجرى انفعالي واحد، يعزز الرسالة التي تريد القصيدة توصيلها إلى وجدان القارئ لينفعل بها، ولعلك لاحظت كيف يسلط الشاعر عدسته الشعرية على صورة الأم المنكبة وهي تنكث بالعود على التربة، ثم يجعل وجهها الحزين يتبدل مرة بصورة الخنساء التي حمل إليها نبأ استشهاد أولادها في الجهاد فقالت: «الحمد لله الذي شرفني باستشهادهم»، ثم مرة أخرى بصورة أسماء التي جاءها ابنها عبدالله بن الزبير يقول: «أخاف إن قتلوني أن يمثلوا بي فتقول له قوتها الشهيرة: «لا يضمير الشاة سلخها بعد فجعها»، ثم يتبدل وجه الأم الحزينة مرة ثالثة بصورة «شجرة الدر» التي توهي زوجها (نجم الدين) والجنود يواجهون الحملة الصليبية التي قادها ملك فرنسا لويس التاسع ضد أرض الإسلام في دلتا مصر، فتتكم نبأ وفاته، وتوالي إصدار الأوامر وقيادة المعركة باسمه، حتى تحقق النصر لجنود الحق، ووقع ملك فرنسا أسيراً في يد المقاتلين.



إنك إذا تأملت كل صورة شعرية على حدة فستجدها صورة أسيرة مؤثرة وهي في الوقت نفسه صورة جذبية، ولكن تواتر الصور وتداخلها واستهدافها إحداث تأثير عوحد ذي فاعلية وقدرة على تفعيل استجابة القارئ هو الذي يجعل هذه الصور الجذبية تألف لتشكل من تعاضدها صورة كلية تتسق مع رسالة القصيدة وغاياتها، وتحقق بها ولها ما أراد الشاعر من خلق لمخيلة القارئ واستثارة لوجدانه، واستعداد له من دوامة الإحساس بالإحباط والعجز لينتفض إرادة وعزماً وتصميماً على النصر واجتياز المحنة.

## دراسة تطبيقية

### قصيدة لجليلة بنت مرة

#### ١- الشاعرة:

صاحبة النموذج الذي نخضعه للدراسة هي جليلة بنت مرة، وهي شاعرة جاهلية، وحين يذكر الشعر الجاهلي تنتاب كثيراً من الناس مشاعر التبرم والتضييق، فينسدون على أنفسهم متعة تذوق هذا الشعر الرائع، الصادر عن فطرة حساسة جيدة الالتقاط والتوصيل. ولعل تأمل تجربتها الشعرية يغير كثيراً من نظرتنا إلى شعر الجاهلية، ويقنعنا بأن اشتغاله على بعض المتطلبات الصعبة أو غير المألوفة لنا لا ينبغي أن يقوم حاجزاً بيننا وبين تذوقه والاستمتاع به.

عاشت جليلة بنت مرة مأساة هريفة من نوعها، لقد قُتل أخوها جساس زوجها كليب بن وائل، واشتعلت نار الثأر بين القبيلتين، وتمزق شمل جليلة بين الولاء للبيت الذي ولدت فيه والفجيرة ببيتها الجديد الذي اُبتست مع زوجها على الحب، وكانت فيه السيدة المطاعة فائياً مأساة تلك التي عصفت بهاء، يقيننا أنها لو لم تكن شاعرة لتمنت أن تكون شاعرة، لتطلق بما يزيح عن نفسها شيئاً من آلام المعاناة، وما يحمل سامع شعرها على مشاركتها فيما تعاني، ويمتدح العزاء والمواساة لمن تكتب عليه الأقدار أن يعيش مثل تجربتها مهما اختلف به الزمان والمكان، وهذا هو معنى الخلود في الشعر.

## ٢- القصيدة:

جاء في كتاب الأثافي لأبي الفرج الأصفهاني أنه لما قتل جساس بن مرة كليباً اجتمع نساء الحي للمآتم فقلن لأخت كليب: رجلي جليلة عن ماتمك، فإن في قيامها فيه شفقة وعاراً علينا، فقالت لها أخت كليب: يا هذه أخرجي عن ماتمنا، فقالت أخت وأقربنا<sup>(١)</sup>، وشقيقة قاتلتنا، فخرجت وهي تجر أعطافها.

فلما رحلت جليلة قالت أخت كليب: رحلة المعتدي وفراق السامت.

فبلغ قولها جليلة، فقالت: وكيف تشمت الحرة بهتك منرها وترقب وترها؟! اسعد الله جدّاً<sup>(٢)</sup> أختي، أهلاً قالت: نفرة الحياء، وخوف الاعتباء، ثم أنشأت تقول: (٣)

- ١- يا ابنة الأقوام إن كنت فلا
  - ٢- فإذا أنت تبيّنت الذي
  - ٣- إن تكن أخت امرئ لممت على
  - ٤- جل عثدي ففعل جساس فينا
  - ٥- ففعل جساس على وجدي به
  - ٦- لو بعين ففقت عيني سوى
  - ٧- تحمل العين قدي العين كما
- تُعجلي باليوم حشى تُسالي  
يوجب اليوم فلومي وأعدلي  
شقي منيها عليّ فافعلي  
حسرتي عما أجدت أو تُنجلي  
قانع قليري ومدين أجلي  
أختها فافقت لم أفضلي  
تحمل الأم أذى ما تُقتلي

(١) (الرائع مع قاتل القاتل الذي لم يجر قد مثله) (العام في المحيط، ١٠١)

(٢) (الجد: الجدة والجدوس: الجيدة - جيدة)

(٣) (اعتصمت التي أيدت الرأفة في كتاب الرغبات لأبي تمام)



- ٨- يَا قَتِيلًا قَوُضَتْ صِرْعَتُهُ      سَقَفَ بَيْتِي جَمِيعاً مِنْ عُلِّ  
٩- قَوُضَتْ بَيْتِي الَّتِي اسْتَحْدَثْتَهُ      وَانْتَشَنَتْ فِي عِلْمٍ يَلِيَّتِي الْأَوَّلِ  
١٠- وَرَمَاتِي قَتَلَهُ مِنْ كَتَبِ      وَغِيَةِ الْمُعْصَمِ بِهِ الْمُنْتَاحِلِ  
١١- لَيْتَهُ كَانَ دَمِي فَأَخْتَلَبُوا      دَرَكاً مِثْلَهُ دَمِي مِنْ أَتَحَلِي  
١٢- يَا نِسَائِي تَوَلَّيْتُ الْيَوْمَ قَدْ      خَصَّنِي الدُّهْرُ بِرُؤْيَ مُفْضَلِ  
١٣- خَصَّنِي قَتْلُ كَلِيبٍ يَلْقَى      مِنْ وَرَائِي وَلَقَى مُعْتَقِلِي  
١٤- لَيْسَ مِنْ يَنْكِي لِيَوْمِهِ كَمَنْ      إِنَّمَا يَنْكِي لِيَوْمٍ يَنْحَلِي  
١٥- ذَرَكُ الثَّالِثِ يَشْفِيهِ وَفِي      دَرَكِي ثَارِي تَعْلُ الْمُتَكَلِّ  
١٦- إِنِّي قَاتِلَةٌ مَقْتُولَةٌ      وَلَعَلَّ اللَّهَ أَنْ يَرْتَاحَ لِي

### ٣- قراءة القصيدة

(١) الفكرة والعاطفة:

لخصت الشاعرة في المقدمة التي أوردتها صاحب «الأطائي» الفكرة التي تدور حولها القصيدة تلخيصاً بليغاً، إنه «هتك السر وترقب الوتر»، فالقصيدة تعالج موقفاً أساسياً هو معسر الزوج الحبيب بيد الأخ الشقيق، وقد كان الحصاد المرّ لهذه الواقعة انهيار بيت الزوجية وارتقاب غد مشحون بتذر الثأر، غريق في الدم المسفوك.

أما عاطفة الشاعرة وصديق انفعالها فليسا موضع الشك فهي التي عاشت قسوة الحدث وغشيت يدها النار - ولكن ذلك - كما ذكرنا - ليس كافياً ليصنع شعراً رائعاً، فقد يحزن غيرها اصعاف حرقتها ولا يبدع شعراً.

ليس السؤال المطروح لدى قراءة القصيدة هو: كم كان مقدار حرقتها أو درجة حرارة انفعالها عندما قالت شعورها؟ إن السؤال هو: كيف تحمل القصيدة قارئها على الشعور بقداحة الكارثة؟ وكيف استطاعت اللغة الشعرية في القصيدة أن تحول الواقعة من تجربة شخصية إلى تجربة إنسانية تتخطى الشاعرة وعصرها ومضارب قبيلتها لتكون إرثاً خالداً نقرأه وتداوله ونستمع بجمالياته إلى اليوم وإلى ما بعد اليوم؟

وهذا ما سنحاول الاقتراب منه فيما يأتي:

## (٢) اللغة والإبداع في القصيدة:

تبدأ جليلة أبياتها بخطاب توجهه إلى أخت زوجها القتيل:

- ١- يا ابنة الأقوام إن كنت فلا      تعجلى بالعلوم حتى تسألي
- ٢- فإذا كنت تبيئت الذي      يوجب العلوم علومى وأعدلي
- ٣- إن تكن أخت امرئ لميت على      شفق منها عليه فافعلي

«يا ابنة الأقوام» صيغة النداء الواردة في مطلع القصيدة وردت في مصادر أخرى «يا ابنة الأعمام».

وليس بعيد أن تكون الشاعرة قد وجهت النداء بالصيغتين في موقفين مختلفين، فالشعر الجاهلي وصل إلينا بالنقل على ألسنة الرواة. وأياً ما كان فإن لكل من الصيغتين مدلوله

ومذاقه المتعبر:

فحين تنادي أخت زوجها: «يا ابنة الأعمام» إنما تذكرها في النداء برحم القرين الواجبة الرعاية، والتي فسيحتها الأخت في غمرة الشعور بالقاجعة. وهي لم تجعل تناديها «يا ابنة العم» بل آثرت التعبير بصيغة الجمع «الأعمام» إمعاناً في التذكير بأن الأميرة التي بينهما تتجاوز العلاقة بين القرابة القروية إلى القرابة الممتدة في القبيلتين بمختلف البطون والعشائر، وتلاحظ أن مدلول النداء يختلف إذا ما تأملت الرواية الأخرى.

إن «يا ابنة الأعمام» قداء تام لا يشعر بخذف، أما «يا ابنة الأقوام» فمشمول بالضرورة على محذوف يمكن تقديره مثلاً: «يا ابنة الأقوام الكرام»، وعلى ذلك فإن نعمة العتاب في النداء الثاني غالبية على نعمة مناشدة الرحم والقرابة التي تحسها في النداء الأول، وكلتا النعمتين مطلوبة في هذا المقام. وعلينا إذا أنشطنا القصيدة أن يعكس إتشادنا الفرق بين المعنيين فإن الإتشاد تنسب للنص وترجع لبعض المعاني على بعض.

ثم نواصل الشاعرة بعد النداء لتقول لأخت زوجها إنها لم تعمل بشئقتها على أخيها القتال أمراً يستوجب اللوم. لكنها تعبر عن هذا المعنى بثلاث جمل شرطية:

- ١- يَا ابْنَةُ الْأَقْوَامِ إِنْ قُتِ فَلَا  
فَعَجَلِي بِاللُّومِ حَتَّى تُسَالِّي
- ٢- فَإِذَا أَنْتَ تَبَيَّنْتَ الَّذِي  
يُوجِبُ الْقَوْمَ قُلُوبِي وَأَعْدَلِي
- ٣- إِنْ تَكُنْ أَخْتُ أَمْرٍ لِيَمُتْ عَلَى  
شَقِّ مِثْلِهَا عَفْئِيهَ فَأُفْعَلِي

ولقد تعلمنا من علماء النحو بعد استقصائهم لأساليب العرب أن «إن» حرف شرط، ولكن



و «إذا» اسم شرط لما هو متحقق الوقوع، فإذا عرفت هذا وأعدت قراءة البيتين تبين أن لوم الأخت هي الأول جاء مشروطاً بـ «إن» فهو نازل منزل المشكوك فيه؛ لأنه ما كان ينبغي أن يحدث، والمعنى: إن كان لابد من اللوم فالتريث واجب حتى يُعلم السبب، أما «اللوم» هي الثاني فعشروط بـ «إذا» لأن اللوم لا ينبغي أن يكون إلا إذا تحقق وجود ما بوجبه.

ثم تعود من جديد إلى الشرط بـ «إن»:

٣- إِنْ تَكُنْ أُخْتُ أَمْرٍ لِيَصَتْ عَلَى شَفِيقٍ مَتْنَهَا عَلَيْهِ فَافْعَلِي

ذلك لأن الشك في القضية التي أدخلت عليها أداة الشرط مشروغ منه: فكيف يمكن أن تلام أخت على شفيقتها على أخيهما؟!

غير أن الرائع في هذا البيت أن جليلة لم تقل مثلاً: «إذا كنت الأم على شفيق متي على أخي فافعلي»، ولكنها عدلت عن ذلك إلى صياغة تقرير عبدأ عاماً لا تقتصر هي وحدها به فأتت بكلمة «أخت» مضافة إلى نكرة «أخت أمرى»، فصارت بذلك نكرة مخصصة، أي وسطاً بين التعريف والتكبير، وهو أنسب التراكيب للموقف الذي تعبر عنه جليلة، إذ يناسب إلى النكرة بإزادة العموم وإلى المعرفة بالتخصيص واذن فإن خوفها على الشفيق ليس تحيزاً منها إلى جانيه، وليس خيانة لمواثيق الزوجية، ولكنه أمر مركز في طبيعة الإنسان ليس له منه مهرب.

أما وسيلتها لإفادة هذا المعنى فهي كما ترى وسيلة لغوية مستفادة من التركيب اللغوي للجمل الشرطية الثلاث.

٤- جَلَّ عَشْدِي فَعَلْ جَسَّاسٌ فَيَا حَسْرَتِي غَمًّا أَجَلْتُ أَوْ تَنْجَلِي

## ٥- فَعَلَ جَسَاسٌ عَلَيَّ وَجَدِي بِهِ قَامِلَعٌ فَتَهَرَّى وَمُنْذُنٌ أَجَلِي

توسط صرخة الحسرة البيت الرابع فتربط ما بين الشطرين:

«يا حسرتي»، وتبدأ الصرخة بالمدّ المفتوح «يا» لإطلاق ما هو حبيب ومكتوم في أعماق الصدر. وتنتهي بالمدّ المكسور «تي» إحياء بالانكسار وبالتحول إلى ما هو باطن ومستكن في الأعماق مرة أخرى. ولكي تتضح تلك إحياءات التعبير فإن ذلك بقوله تعالى على لسان أهل النار: ﴿أَنْ تَقُولَ نَفْسٌ يَنْحَسِرْتُ عَلَى مَا قَرَّبْتُ بِي حَسْبَ اللَّهِ﴾<sup>(١)</sup>. فستجد فيه المد المفتوح ماثلاً في المبدأ والختام، حيث لا مجال من فزع القيامة ورؤية العذاب للتردد بين المشهد المؤثي... وتأمل ما يجري داخل الذات وليس أمام من يرد العذاب إلا الصراخ. وقد تعلق عيونه بهول الحشر.

وتلاحظ أن الصرخة التي توسطت البيت الرابع قد سبقت بجملة تعبر عن استعظام الحدث: «جَلَّ عِنْدِي فَعَلَ جَسَاسٌ» ثم اتبعت ذلك بتعبير تنفع بالخوف والترقب من عواقبه العاجلة: بالفعل الماضي «انجلت» ومن عواقبه الأجلة بالفعل المضارع «أو تتجلي»، تأمل هنا الربط بين استعظام الحدث في بداية البيت «جَلَّ عِنْدِي...» وعواقبه أجلةً وعاجلةً «انجلت أو تتجلي» وستجد أن الإحياء بالربط بين الأمرين يبدو عياشراً بل محسوساً في الأصوات التي تتألف منها الأفعال «جَلَّ»، «انجلت»، «تتجلي» حيث تتردد الجيم واللام مفردة ومضغنة في الموضعين.

(١) التوراة (١٩).

هناك ملاحظة أخرى قللت النظر . فإذا سألك سائل عن الفعلين: عما «انجلت أو تنجلي» فقال لك: ما الشاعل هنا؟ فإنك ستجيب بلا تردد: «الشاعل في الفعلين هو ضمير مستتر تقديره «هي» هنا قد يطرح عليك سؤالاً آخر: إلى أي شيء يرجع الضمير «هي» في البيت؟ إذا بحثت عن مرجع للضمير المؤقت في أول البيت قلن تجد: لأن البيت يقول:

جَلَّ عَتْدِي فَعَلَّ جَسَّاسٌ فَيَا حَسْرَتِي عَمَّا أَفْعَلْتُ أَوْ تَنْجَلِي

ولعلك تلاحظ أن «فعل جساس» مذكور وأن الضمير العائد إليه كان ينبغي أن يكون «هو» وليس «هي». أي أنه كان على الشاعرة أن تقول:

«عما انجلي أو يتجلي»

علينا إذن أن نقدر مرجع الضمير من سياق الكلام . ولعل أقرب تقدير أن نقول إن الشاعرة أرادت بذلك أن تقول:

«فيا حسرتي عما انجلت أو تنجلي الأحداث». وعلى هذا التقدير سيكون المعنى المراد هي الميوت هو:

«ما أظنَّ الفعل الذي فعله جساس فيا حسرتي! عن أي شيء انجلت أو تنجلي الأحداث»<sup>(١)</sup>

والآن لاحظ من التحليل السابق ما يأتي:

(١) أول البيت متصل بآخره صوتياً من خلال تكرار الجيم واللام في جَلَّ، انجلت، تنجلي.

(١) (أ) من قولها «عما انجلت أو تنجلي» استفهامية وليست اسماً موصوفاً بمعنى الذي



(٢) أول البيت مقطوع الصلة بأخوه نعوياً لأن الضمير «هي» لا يرجع إلى اسم مذكور، ولكن يرجع إلى اسم قدرناه نحن من سياق الكلام.

أي أن علاقة أول البيت بآخره هي علاقة اتصال من الناحية الصوتية وعلاقة انفصال من الناحية النحوية.

وهذا التردد بين الاتصال والانفصال على مستوى التركيب اللغوي يعكس التردد والحيرة والاضطراب وتداخل الرؤى على مستوى المعنى.

وهكذا يمكن الاستدلال بالتجليل الصوتي والنحوي للغة الشعر على العاطفة التي تحرك الشاعر والفكرة التي يريد التعبير عنها.

ومن الطريف والمعجب في البيتين تكرار قولها «فعلّ جساس» فأنت لا تجد فعل كليب مستنداً إسناداً صحيحاً إلى جساس، بل يأتي دائماً بهذه الصيغة التي تتسم بالتجهيل: «فعل جساس» إن تسمية كليب «قتيلاً»، والحادث «قتلاً» أو «صرخة» لا ترد مفترقة في النص كله على الإطلاق بذكر أخيها جساس بل تصفون دائماً بها هي، وهي سياق حديثها بضمير المتحدث عن نفسه، وبالتصريح بأن الكارثة تخصها هي وحدها دون سائر الناس. إن المسكوت عنه في لغة النص هنا أنها تريد - واعية أو غير واعية - أن تفلت الارتباط الموجه بين أخيها ومصرع زوجها على يده، إذ هو أمر يتجاوز كل تصور، بل لا ينبغي تصديقه، تأمل تكرارها للتركيب الإضافي «فعل جساس» وفازته بقولها:

٨- يا قتيلاً قوضت صرختي

سقطت بيثني جميعاً من عمل

٩- ورماني قتله من كليب

رفية المنصمي به المتاهل

١٢- خحتني قتل كليب يلقي

من وزالي ولحقى مستقيبي

نعود مرة أخرى إلى البيت الرابع والخامس:

- 4- جَلَّ عَتْدِي فَعَلْ جَسَّاسٍ فَيَا حُسْرَتِي عَمَّا أَفْعَلْتُ أَوْ تَنْجَلِي  
5- فَعَلْ جَسَّاسٍ عَلَيَّ وَجَدِي بِهِ قَاطِعٌ ظَهْرِي وَمُدْنٍ أَجَلِي

أعد قراءة البيت الرابع فستجده مشتملاً على ثلاث جمل إنشائية متوالية هي:

- جَلَّ عَتْدِي فَعَلْ جَسَّاسٍ (خبر يراد به التعجب واستعظام الأمر)

- فَيَا حُسْرَتِي (نداء يراد به التضرع)

- عَمَّا أَفْعَلْتُ أَوْ تَنْجَلِي (استفهام يراد به التهويل)

ثم ننتقل بالكلام من الجمل الإنشائية المتوالية هي البيت الرابع إلى البيت الخامس لتجده

قد جاء في صورة جملة اسمية خبرية تقريرية تتألف من مبتدأ وخبر:

- فَعَلْ جَسَّاسٍ - قَاطِعٌ ظَهْرِي وَمُدْنٍ أَجَلِي

وبين الركنين اعتراض احترازي يشبه جملة: «على وجدي به» والجملة الاسمية - عند علماء النحو - فيها من التأكيد ما ليس في الفعلية، وهي ذات طبيعة تقريرية تخالف طبيعة الجمل الإنشائية. والتأكيد أو التقريرية هي تأكيد - على المستوى النحوي - لفداحة الأمر. لكن الاعتراض يقطع التوكيد ويقتطع حائلاً بين ركني الجملة ليؤكد حقيقتة أخرى هي أن جَسَّاساً هو الأخ الشقيق الذي لا تقصم معه العرى ولا ينهني التكرار له مهما تكن جسامة الفعل الذي أتاه. وهكذا يعكس تردد البنية النحوية سواء في الانتقال من الإنشاء إلى الخبر وهي اعتراض الجملة الاسمية بالاحتراز. ما لحفظناه من قبل من حالة الحيدة واختلاف الولاءات بين الزوج والشقيق والافتعال الحاد المسترجع بالإدراك الواعي لجسامة الحدث.

لما ملاحظنا أخرى في هذا البيت الأخير. لقد جاء الخبر فيه مفرداً «مشتملاً» في هيئة اسم الفاعل العامل فيما بعده: «قَاطِعٌ ظَهْرِي» وقد عطف عليه مثله «وَمُدْنٍ أَجَلِي». ويختلف مدلول

هذا التركيب معاً إذا قالت الشاعرة: «قاطع الظهر ومدني الأجل» بإضافة اسم الفاعل إلى ما بعده، فلم عدلت الشاعرة إلى الصورة الأولى دون الثانية، على الرغم من اتفاق التركيبين وزنًا وواقعيةً يدلنا علم النحو على أن الصورة الأولى «قاطع ظهري ومدني أجلي» تعبر عن المستقبل ويستبين من سياق التركيب أن المراد به هو المستقبل المؤكد الوشيك الوقوع.

أما الصورة الثانية «قاطع الظهر ومدني الأجل» فتعبر عن فعل تم إنجازه. وإذا تأملت الفرق وجدت الخوف الحقيقي إنما هو من الغد وما يحمله من قدر ومخاطر، ولو أن «الظهر قد قُطع والأجل قد دنا» لكان لها في ذلك راحة من العذاب، فذلك كان إيثار الشاعرة للصورة الأولى، فالرعب كل الرعب هو من توقع البلاء وانتظاره.

٦- لو يعين قُتِلْتُ عَيْنِي سَوَى      أَخْتَهَا فَأَنْصَقَاتْ لَمْ أَخْضَلْ

٧- تَحْمِلُ الْعَيْنُ قَتْلِي<sup>(١)</sup> الْعَيْنُ كَمَا      تَحْمِلُ الْأُمُّ إِذِي مَا تَقْتُلِي<sup>(٢)</sup>

في صورتين فتيبتين متتابعتين ضمنتهما جليلة هذين البيتين تعمق الشاعرة إحساسنا بعسق الصدمة ومول الشاحجة، وتحملنا على مشاركتها ما تعانيه من الآلام العاصفة.

ففي البيت السادس تصوغ لنا استعارة تعيلية لا تصرّح فيها بأركان التشبيه المعروفة لنا، ولكنها توردّه في معرفة التعقيب على «فعل حساس»، ثم تتركنا لنستبصر هذه الأركان، ونقيس الحال على الحال، إن المعنى المتضمن في البيت هو أن أخاها عذوها بمنزلة إحدى عينيها، وأنها يقتله زوجها أضحت، وكان إحدى عينيها قد قتلت أختها الأخرى.

إن العين هي نافذة الإنسان على الوجود، وهي الزيتة في الوجه، والهداية إلى كل منفعة:

(١) لقدى ما يقع فيه الفاعل من مذبذب (فاموس) العيفة قتل.

(٢) هذه العيون والظهر مثلاً، تركتني الرضاع أو فطمت (فاموس) الحبيب ١٩٤.



والوقاية من كل مضرة. إنها الجوهرة التي يحرس عليها المرء حرصه على الثمن ما يملك. وهكذا كان لها جساس شقيقاً وسنداً وعادياً وحامياً، أما عيتها التي هي الجوهرة الأخرى فقد توحدت بالزوج الحبيب. وهي لحظة من زمان جازت أحدهما على الأخرى وكان الحصاد المرّ للشاعرة قللاً ووحشة وثبهاً وانقطاعاً عن رتبة الحياة الدنيا. ولو كانت العين الفارقة عيناً غريبة لكافت الكارثة عندئذ أخف وقعاً وأقل إيذاءً.

هذه هي الصورة التي تضمنتها البيت. وهي صورة يقتض لها الطيب حتى حينما نحفلها في هذا الشكل المباشر البسيط. لكن تعالوا ننظر في اللغة الشعرية الرائعة التي صيغت بها الصورة:

لَوْ بَعِثْتُ فَعَلْتُ عَيْنِي سَوَى أَحْتَهَا فَانْفَقَاتْ لَمْ أَحْضَلْ

تقول جليلة في البيت «فَعَلْتُ... فانفقات» فعبرت أولاً بصيغة الفعل المبني للمجهول «فَعَلْتُ» ثم بصيغة الفعل المطاوع «فانفقات». وقد يُحَلَّن أن مدلول الصيغتين واحد، وأن الأمر يؤول إلى التكرار والحشو لكن الطارق بين الصيغتين كبير. فصيغة المبني للمجهول يتجه فيه الفعل إلى المؤثر الخارجي، وصيغة المطاوعة يتجه فيه الفعل إلى استجابة المتأثر، وهو يشير إلى تمام الفعل وتحقيق الغرض منه. فقد تفقا العين ولكنها لأمر ما تنجو من المحاولة فلا تتفقن، لكنها هنا «انفقات» فتم وقوع الأثر المترتب على المحاولة. بذلك تظهر بلاغة الجمع بين التعبير بالصيغتين للتدليل على حصول الفعل وتتمام الإنجاز.

رأينا في البيت السادس أن الفارقة توحدت بالشقيق. والعين المنفقة توحدت بالزوج وكلا العيشتين هما للشاعرة المتكوبة. وما هو ذا البيت السابع يقدم صورة أخرى عداها على «العين» ولكنها امتداد وتنمية للصورة الأولى. حيث تتوحد عين بالشقيق القاتل والأخرى بـ «جليلة» نفسها. وفي تعبير يمثل ذروة التمزق بين الولاءين المتعارضين تخبرنا الشاعرة أن العين تتحمل الأذى من أحبتها كما تتحمل الأم الأذى من ولدها وهظيمها وهو قلدة منها، لا تسرع

فتتهم الشاعرة بالتناقض فالموقف كله قائم على الصراع والتناقض وتراحم الأضداد وتشابك الخيوط، وتداخل هاتين الصورتين المتقاربتين، بل المتضاربتين أفصح تعبير عن وقع الحدث. ولا تكاد الشاعرة تقلنا من هاتين الصورتين القادرتين بحق على تسخير أقوى الأحاسيس وأشدّها تناقضاً في متلقى شعرها حتى تتلقانا بصورة أخرى مركبة في بيتين متتابعين:

٨- يَا قَتِيلًا قُوِّضَتْ صِرْعَتُهُ      سَقَفَ بَيْتِي جَمِيعاً مِنْ عَل

٩- قُوِّضَتْ بَيْتِي الَّذِي اسْتَحَفَّتْهُ      وَلَاقَتْهُ فِي قَدَمِ بَيْتِي الْأَوَّل

إن التأمل لقولها في البيتين لا يكاد يجد فيه ما يمكن أن يصنف تحت واحد من فنون البلاغة المعروفة إلا بشيء من التكلف. ولنا بحاجة للتكلف لتدرك روعة التعبير في هذا القول الشعري، كما أن روعة هذا القول لا تتوقف على وجود الاستعارات والتشبيهات، إذ يمكن أن تكون مجرد الصياغة اللغوية قادرة على إحداث الأثر النفسي المطلوب وهي خالية من فنون البلاغة، أو بعبارة أخرى نقول: إن غياب فنون البلاغة أحياناً يكون هو عين البلاغة؛ فالبساطة والمباشرة أثر لا يقل قوة وأسراً في كثير من الأحيان.

إن التعبير - في مثل هذا المقام - بانهيار البيت وتقويض الأسرة هو من التعبيرات التي تكاد تخلو من الطرافة والمفاجأة المثيرة للإعجاب أو المؤثرة في النفس، لكن لننظر إلى جماليات اللغة المستخدمة في هذين البيتين.

تستفتح جليلة البيت الثامن بخطاب القتل: «يا قتيلاً» فهي تخاطبه بأسلوب النداء لا بأسلوب التذبة: «واقتيلاً» وهي تتأديه بصورة الفكرة غير المقصودة، وبين التوجه إلى الخطاب وتكثيره تكثير غير المقصود يظهر زوجها القتل في الصورة حاضراً غالباً، وحيّاً ميتاً، فهو على موته فاعل مؤثر في سير الأحداث، ونحن نسمعها في لداؤها إياه تقول له: إن صرعتك



«قوضت سقف بيتي جميعاً». إن الإضافة هي قولها «بيتي» تعطي صراحة معنى «الحصن» فالبيتان اللذان قُوضا هما كل ما للشاعرة في الحياة: بيت المنشأ والميلاد الذي تعتري إليه وتعز به، وترى فيه الحماية والنجاة والملاذ من حادثات الدهر أو تغير الزوج عليها، أما بيتها الثاني فهو بيت حياتها الجديدة الذي ابتنته وتربعت فهي على عرشها في قلب الزوج المحب. وكان الملكة الخالصة لها من دون النساء.

لقد استفدنا من الإضافة هي «بيتي» معنى «الحصن» كما ذكرنا. ويزداد معنى الحصن تأكيداً بالحال المؤكدة «جميعاً». غير أن ثمة معنى آخر يستفاد من إضافة أخرى هي قولها: «سَقَف» بدلاً من قولها: «سَقَفِي بيتي».

بيتي: وجديد الصورة هي هذه الإضافة هو أن بيتيها هذين هما بيتان أشان تحت سقف واحد. والسقف ظل وحماية وأمن من كوارث الطبيعة وعواصف الحوادث، فهو ظل من الحر، وملاذ من شارس البرد، ومجال الخصوصية ومقارسة الحرية بعيداً عن العيون الغريبة والفضولية. والسقف الواحد للبيتين تصوير - عن طريقة الإضافة النحوية - لوثاقة العلائق، واتصال الحماية، ولتواصل إحساس «جذيلة» بالبيت الأول سداً وظهيراً، وبالبيت الثاني مملكة للحاضر والمستقبل.

وقد سقط التقويض على هذا «السقف الواحد» من أعلى «من على» فكان له وقع الصاعقة الهابطة على رؤوس الملائكين به بلا رحمة، ولا يكون ذلك التقويض إلا إذا زلزلت القواعد. وهي انهيار السقف على المستظل به انهيار لما عقد عليه من الآمال، وذهاب بكل ما يمثله سقف واحد لبيتين اثنين هما كل ما للشاعرة في هذه الدنيا من معاني الدفء والأمان والسكينة.

في البيت التاسع تنقل الشاعرة للتفصيل بعد الإجمال، فلنشأمل كيف اختارت وصفاً لعاقبة ما أحدثه قتل كليب في بيتها الثاني عبارة «قوضت البيت الذي استحدثته»، وماقت في شأن بيتها الأول عبارة مخالفة، ولكنها ذات دلالة، فقالت: «وافشت في هدم بيتي الأول».



- لاحظ، أولاً، أنها بدأت بعكس المتوقع من ترتيب الحدث بحسب التسلسل في الزمان، فجاءت في تنصليها بالحديث عن البيت الثاني قبل البيت الأول؛ لأن ما حدث للبيت الثاني هو الحقيقة الماثلة للعيان، وهو البداية الحقيقية لأساتها، أما مصير البيت الأول فأمير يضمه الغيب المحجب فهو معلق بما سيكون.

- ولاحظ ثانياً أنها اختارت للثاني الفعل «قَوَّضَ» واختارت للأول مصدرأ من الفعل «هَدَمَ». وتعلمنا معجمات اللغة أن لمة هرقاً دقيقتاً في مدلول كل منهما: فاللعل «قَوَّضَ» يعني نقض البناء من هَدَمَ ومثال ذلك هو أن ينزع عمود الحيمة، وألقابها فيتم نقضها بلا هدم.

أما «الهدم» فيتجاوز النقض إلى ما هو أشد من تحطيم وتكسير. وفي هذا الاختيار يقوم المعنى المعجمي بدوره في تشكيل الصورة الفنية لقد تقوَّض بيتها الثاني أي انتقض ولم يتهدم؛ لأن اتهدامه ليس مرهوناً بإزالتها هي. ولكن عقدته بيد أهل الزوج وأصحاب الثار، ولأنها راحلة عنه وتاركة إياه، أما بيتها الأول فستجتاحه أعاصير الانتقام وتأتي عليه نار الثار حتى يناله التحطيم والتهديم.

- ولاحظ ثالثاً أنها استعملت مع البيت الثاني فعلاً ماضياً ينبئ عن تمام الحدث: «قَوَّضْتَ». وهذا هو الذي كان. أما مع البيت الأول فتجد اختارت فعلاً ماضياً يقيع عن الشروع في الفعل «وانتثمت في هدم بيتي» إشعاراً بأن المشاهد هو مجرد البداية لأحداث جسام مستعاقب في الزمان إلى مدى لا يعلم عاقبته إلا الله.

(١) لقد قوَّضت سرعة كليب بيت الزوجة وراحت تعمل معاً ولها في هدم البيت القديم. لكن المأساة لا تنف عند ما حل بالبيتين إنها المستهدفة بالمأجمة هي المقام الأول:

١٠- وَرَمَانِي قَتْلُهُ مِنْ كَلْبٍ      رُمِيَةِ النَّصْصِي بِهِ الْمُسْتَأَصْل

١١- لَيْتَهُ كَانَ دَعَى فَأَخْتَفِيُوا      دُرُكاً مِنْهُ دَعَى مِنْ أَخْطَلِي

هي البيت العاشر أسند الرمي إلى «قتل كليب» فتأمل كيف يكون القتل هو الرامي، وأن يكون الرمي «من كتب» أي من مكان قريب، فرميته إذن صائبة ومستهدفة ونافذة؛ وحين أرادت الشاعرة وصفاً دقيقاً ومؤثراً لهذه الرمية أضدها في صورة المفعول المطلق إلى ما يبين موقعها، وفي هذه الإضافة روايتان:

الأولى: إضافة إلى ما هو فاعل في المعنى:

رمية المصمى به المستأصل

الثانية: إضافة إلى ما هو مفعول به في المعنى:

رمية المسمى به المستأصل

والمفعول المطلق المبين لنوعه طريق من طرق صياغة التشبيه البليغ.

ولكل من الروايتين نصيبه الواضح من الجمال:

فعلى الرواية الأولى تصور «جيلة» قتل كليب وكافه - من طرف دقة الإصابة وسداد السهم - للرامي المترصده القاصد لإسماء «جيلة» أي لقتلها للمحطتها في مكانها، والقاصد لاستعمالها.

أما الرواية الثانية فتصور الرمية من حيث وقعها على الشاعرة الضحية إسماء واستعمالاً ومع ذلك تلجأ الشاعرة إلى تعني المحال:

- «ليته كان دمي» -

إلى أي شيء يرجع الضمير البارز في قولها «ليته» والمستتر مع «كان» من الواضح أن الشيء الذي يرجع إليه الضمير غير مذكور في الكلام، وإذن علينا أن نفهم المقصود من قولها «ليته كان...» من السياق والأحداث، وحينئذ يمكن أن يكون تقدير الكلام: ليت ثمن الخلاص وشقاء العبود من آثار كان دمي وإحالة الضمير إلى المقام فيه من الجمال وروعة التأثير ما فيه، إذ إنه يكسر رقابة الكلام، وينشط مخيلة المتلقي، ويشاركه في صناعة القصيدة، ويمنحه دوراً فاعلاً في القافية.

لقد تمت الشعرة المحال، ثم أطلقت لخيالها العنان لتعلن أنها راضية - إن قبل منها - بدفع الثمن من دمها إدراكاً لنار كليب، أن تدفعه بأشد الطرق إيغالاً في النسوة والألم، حيث لا يسيل دمها مسفوحاً على الأرض ولكنه يجلب احتلاباً من عروقها، إن روعة الاستعارة هنا لا ترجع إلى مجرد التشبيه والتماس وجه الشبه المحذوف وإنما تستمد حرارتها وتأثيرها من ربطها بالرغبة في تحقيق الخلاص من شر الاقتال، وندره أشعر عن أهلها ودوي قرياتها بكل سبيل، هنالك ملاحظة يبرز بها دور التشكيل اللغوي في تحقيق التأثير المراد - وهو - كما ذكرنا سلفاً - أمثل الملوقة لقياس حرارة العاطفة قياساً يقوم عليه الدليل - فالشاعرة في قولها:

لَيْتَهُ كَانَ دَمِي فَأَحْتَلَبُوا      فَرَكاً مِثْلَهُ دَمِي مِنْ أَكْحَلِي

عبرت في الشطر الثاني بالاسم الظاهر بدلاً من الضمير؛ فالضمير الأقرب والمتوقع هو أن تقول: ليت كان دمي فأحتلبوه هكذا تعدل الشاعرة عن الأقرب والمتوقع فتذكر الاسم الصريح تذكيراً لنا بأنه «دمها» الغالي عندها وعليها أن تقدر فداحة التضحية وأن تستشعر حرارة انفعالها وصدق عاطفتها حين تنتقل إليها حرارة وصدها من خلال المدلول عن التعبير بالضمير إلى التعبير بالاسم الظاهر.

١٢- يَا نِسَائِي ذُونُكَنَّ السَّيُومَ هَذَا      خَصَّنِي الدَّفْعُ بِرُزَّةٍ مُغْضَلِ

١٣- خَصَّنِي قَتْلُ كَلِيبٍ بِلَطْفِي      مِنْ وَرَائِي وَلَطْفِي مَحَلَّتْجِي

تشتمل القصيدة على افتتاح بأسلوب انداء في ثلاثة مواضع:

- يا بنة الأقوام...

- يا فتية...

- يا نسائي...



وتأمل القصيدة يعود إلى ملاحظة ذات أهمية، إن أبيات القصيدة من مطلعها حتى البيت الحادي عشر هي حديث جليلة إلى نفسها: فهي في قدامها: «يا بنة الأقوام» لا توجه الحديث مباشرة إلى أخت كليب ولكنها تعاديهما على «ببيل المناجاة» أما نداؤها الثاني فهو للقتيل فكلا التداين لا يراد به حقيقة النداء، أما النداء الثالث «يا نسائي» هي البيت الثاني عشر فهو نداء على الحقيقة: إنها المرة الأولى التي تغيق فيها جليلة إلى من حولها لتجد حولها جمعاً من النسوة اللواسيات والتاديات فتخاطبهن قائلة: «دُونَكُنَّ اليوم» ولنا في تفسير هذا القول احتمالان:

الاحتمال الأول: أن تكون «دُونَكُنَّ» اسم فعل بمعنى «خُذْ»، تقول: «دُونَكِ الكتاب» أي خُذْهُ واستعماله بهذا المعنى في هذا السياق لا يخلو من غرابة، لكنها ليست غرابة غموض، ولكنها غرابة الطرافة في الاستعمال.

إنها تقول لنسائها: إِيكُنَّ هذا اليوم! خُذْنَهُ وتاملنه وانظرن ما جرى لي فيه! فقد خصني الدهر فيه بمصائب شديدة عسر يستعصي على كل حل، ثم يأتي البيت التالي مكرراً فكرة اختصاصها وحدها.

الاحتمال الثاني: أن يكون المعنى هو: يا نسائي قد خصني الدهر من دُونَكُنَّ برزء معضل.

إن كلا الاحتمالين في التفسير ممكن، وفيهما إثراء للمعنى، وأياً ما كان التفسير الذي نأخذ به فإن البيت التالي يأتي مكرراً اختصاصها وحدها بالمصائب: خُصَّنِي... ومفسراً ما تضمنه البيت السابق من إضمار «رزء معضل»، فتقول: «خصني قتل كليب...» وهو تفسير لما لا يحتاج إلى تفسير، ولكن التكرار هنا يقوم بوظائفه في التقييس عن النفس، والإلحاح على جليستها قبل حوالي ستة عشر قرناً من الزمان، وعلينا نحن قراء القصيدة بعد هذا الأمد الطويل، أن نستشعر عمق الفاجعة التي حلت بها.

لقد خصها مصرع زوجها بلطف، هنا تقوم الاستعارة التصريحية بدورها في التصوير.

وتأتي «لعل» هنا منكرة لإضافة التحويل، ثم تتكرر في البيت نفسه مرة أخرى منكرة أيضاً لتضيف تهيؤاً إلى تحويل، ولتفيد بالتكرار أن الأولى غير الثانية<sup>(١)</sup>:

إنها تقول: «لعل من ورائي» ولم تقل: «لعل ورائي». وبين التعبيرين فرق دقيق ولطيف يتجلى فيه فطرية الإحساس بجمال اللغة ودقائقها، و«وراء» كما يقول علماء اللغة: اسم لما توارى عنك سواء أكان خلفك أم أمامك، والعرب يقولون: «الأمر من ورائك» أي أنه يجد في طلبك وسوف يأتيك<sup>(٢)</sup>. إذن فإن معنى قولها «لعل من ورائي» أي يُطارِدني ويجد في طلبي. أحاول الضرب منه إلى الأمام فيسد عليّ طريق «لعل مستقبل».

إننا لن نتفهم روعة هذه الصورة الناطقة بقطاعة الموقف إلا إذا تفهمنا حساسية الفرق بين أن يقال: «لعل ورائي» أي «قائم ورائي» وقولها «لعل من ورائي» أي «يسرع في طلبي». إن هذا الفرق هو الذي يصنع بالمقابلة بين هذا التعبير وقولها: «ولعل مستقبل» الصورة المتحركة لمطاردة الداتية والحصار المحكم وهكذا تصاغ الصورة الفنية وتترك أسرارها من خلال الفحص الدقيق للغة وتفتح دقائق التعبير فيها.

١٤- لَيْسَ مِنْ يَبْكِي لِيَوْمِيهِ كَمَنْ      إِنَّمَا يَبْكِي لِيَوْمٍ يَنْجَلِي

١٥- ذَرَكُ النَّارَ يَشْفِيهِ وَفِي      ذَرَكِي تَارِي تَعْلُ الْمَعْلِي

١٦- إِنَّمَا قَلِيلٌ مَقْشُورَةٌ      وَلَعَلَّ اللَّهَ أَنْ يَرْتَحَ لِي

تري! هل هذه الأبيات الثلاثة داخلة في مشول قول الشاعرة لنفسائها؟ أم أنها عودة من جديد إلى حديث النفس؟

(١) قرئ من نظم ما جاء في الحاشية الشريفة: «لعل يغيب عنك من يري» أي شأن قوله تعالى: «لعل يغيب عنك من يري» (سورة الشرح: ٢٤).

(٢) انظر المعجم الكبير لأبي حيان الأندلسي بتحقيق عادل أحمد عبدالمؤيد (١٩٩٠) (دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان)، ١/٢٢٣، ١/٢٢٤.

أيما ما كان الأمر فإن هذه الأبيات التي نختتم به جليلة هذا النغم المتشجر بالحزن واللوعة هو تصوير درامي لشاعر وأحاسيس عاصفة تتلأش كياناً تتصارع في أعماقه الأبداد - إن جليلة تبكي ليومها وليس ليومين - فحياتها على امتداد سني عمرها ليست إلا يومين، وقد توقف زمانها عند لحظة سقط فيها زوجها صريعاً على يد أخيها، وجمال الإضافة في «يومها» يقابله روعة الإضافة في «سقط بيتي» - إنها إضافة تستغرق الزمان والمكان وجليلة تميز بين نكاتها ليومها وهذا بالنسبة لها العمر كل العمر وبين من يبكي ليوم عارض من أيام حياته يحمل له ما يبكيه، ثم يتجلى وتدوب أحزانه في خضم معتراك الحياة، وتأمل هنا استعمال الشاعرة لأسلوب الحصر:

لَيْسَ مِنْ يَبْكِي لِيَوْمَيْهِ كَمَنْ      إِنَّمَا يَبْكِي لِيَوْمٍ يَتَجَلَّى

فالحصر هنا يذكر في روعة تأثيره بالإضافة في «سقط بيتي» و «يومتي» فالأول يبرز صفة العرضية والانتقضاء، والثاني يبرز الاستغراق والثبات والديمومة.

- و «جليلة» تحرقها الرغبة في إدراك ثأرها معن قتل زوجها - ولكن حين يكون القاتل هو أخاها فإن إدراك ثأرها هو تكلُّ لمن أكلها.

وتأمل التكوين الصوتي للكلمات في هذا البيت:

دَرْكُ الثَّائِرِ يَشْقِيهِ وَفِي      دَرْكِي قَارِي تَغْلِي المَثَل

حيث يتكرر بعضها بلا تغيير: درك... دركي

أو يتكرر بالاشتقاق: الثائر... قاري

تكل... المثال

أو يتكرر بالتكرار الصوتي فقط: يشقيه... في

ثم يشيع تكرار مفردات الأصوات: الثاء والذال والراء والكاف



إن هذا التشابه والتشابه والتكرار هو الخلقية الموسيقية البارعة التصوير لما عليه الموقف من تعقد وتأزم وحيرة واضطراب.

لقد اختفى في نهاية القصيدة بطلانها، لم يعد هناك جسام القتلى ولا «كليب» القتلى، ولم يبق على مسرح اللحظة إلا «جيلة» فهي التي تجسدت فيها المأساة بظرفها: إنها القاتلة المستولة.

وليس لها إلا اللياذ بكنته الله، وهي تلجأ إليه بأسلوب الرجا، التماساً لرحمته:

ولعل الله أن يرتاح لي<sup>(١)</sup>

فهو وحده المنقذ من هول المفاجعة وما يضممه مستقبل الأيام، لقد ضاقت عليها الأرض بما رحبت وضاقت عليها نفسها فلعلنا نختار الخيارات لديها، ولم يعد أمامها إلا أن تدع الاختيار لرحمة الله، أياً ما كان الاختيار.

### كلمة في ختام الدراسة:

لعلنا قد رأينا من متابعة تفاصيل اللغة الشعرية التي امتازت بها قصيدة جيلة أن تأمل هذه التفاصيل هو دليل القارئ إلى تذوق النص وبياب الدخول إلى عالم الفكر الكلية والجزئية فيه، وإلى تسمع موسيقاه، وتعرف ما يستكن وراءه من عواطف واتصالات، فلا ميسيل إلى تذوق النص الشعري إلا بمقاربة لغته التي هي الأداة والمداخل إلى عالمه، والموصل الجيد لتجربته، والوسيط الأمين بين مبدع التجربة والقارئ الحريص على إدراك سر الإبداع فيها.

(١) إرتاح الله كمن يرحل إلى القتل عليها من القتل.

## مناقشة وتدريبات

١- الفن ضرورة إنسانية وجدت بوجود الإنسان - وضح ذلك.

٢- لم يعد النقاد الشعر مجمع الفنون على اختلافها من رسم وتصوير وعسيقا؟

٣- الموسيقى الظاهرة في الشعر نوعان - اذكرهما ثم بين الوظيفة الفنية لكل منهما.

٤- من عسيقا الشعر ، الموسيقى الظاهرة الشكلية وقد يطلق عليها البعض «الموسيقا الخارجية» أي المصطلحين أدقة ولماذا؟

٥- علل ما يأتي مع التعليل بالشعر ما أمكن ذلك:

أ- إن العاطفة وحدها لا تضمن جودة الشعر،

ب- قد تسمو الشكرة في القصيدة لكنها تفقد المذاق الشعري الجميل.

ج- إن لغة القصيدة مفتاح كل الأسرار فيها.

٦- اكتب تعريفاً تاماً لما يأتي:

أ- التجربة العلمية.

ب- التجربة الشعرية.

٧- اذكر المراحل التي تعربها التجربة الشعرية عند الشاعر:

٨- في ضوء فهمك للمبحث النقدي السابق أكمل ما يأتي:

أ- تختلف التجربة الشعرية عن التجربة العلمية في:

ب- مقومات التجربة الشعرية هي:

ج- تعدّ اللغة الشعرية تقوم اليومي بين مقومات التجربة الشعرية لأنها:



٩- اقرأ الأبيات الآتية في رثاء الزوجة لمحمد بن عبد الملك الزيات، ثم أجب عن الأسئلة

بعدها<sup>(١٠)</sup>

أَلَا مَنْ رَأَى الطُّفْلَ الْمَقَارِقَ أُمَّهُ	يُعِيدُ الْكُرَى عَيْنَاهُ قَيْتَدَرَانِ
رَأَى كُلُّ أُمٍّ وَابْنَهَا غَيْرَ أُمِّهِ	يُبَيِّتَانِ تَحْتَ اللَّيْلِ يَنْتَجِيَانِ
وَبَاتَ وَحِيدًا فِي الْفِرَاشِ تَحْتَهُ	بِلَايِلٍ قُلُوبٍ دَانِيَةٍ الْخَفِيقَانِ
أَلَا إِنْ سَجَلَا وَاحِدًا قَدْ أَرْقَتْهُ	مِنْ الدَّمْعِ أَوْ سَجَلَيْنِ قَدْ شَفِيَتَانِ
فَلَا تَفْحِيَتَانِي إِنْ بَكَيْتَ فَإِنَّمَا	أَدَاوِي بِهِذَا الدَّمْعِ مَا قَرِيَانِ
وَإِنْ مَكَانًا فِي الشَّرَى خُطُّ الْحَبِّهِ	لِمَنْ كَانَ فِي قَلْبِي بِكُلِّ مَكَانِ
فَهَبْنِي عَزَمْتُ الصَّبْرَ عَنْهَا لِأَفْنِي	حَلِيدٌ فَضَى بِالصَّبْرِ لَا بِنِ ثَعَانِ

أ- وضع التجربة الشعرية التي عاشها الشاعر في الأبيات السابقة.

ب- عرفت أن مقومات التجربة الشعرية هي: اللغة الشاعرة، العاطفة، الفكر - مثل لكل من الأبيات السابقة.

(١٠) من كتاب فنون البيان للشعراء الدكتور رامي مازك، صفحة ١٣.

ج- جاء التشكيل اللغوي في البيت الأول مؤثراً باعثاً الحزن في النفس كيف تم ذلك؟

---

د- للموسيقا الشكلية وظيفة فنية - وضح ذلك مستنداً من الأبيات السابقة.

---

هـ- قيم تمثل الموسيقا الخفية في الأبيات السابقة؟

---



## الشعر الموضوعي

عرفنا أنّ الشعر فن لغويّ في جوهره، يتحقّق بقدرته الشاعري على استثمار الفاظ اللغة ومطابقتها التعبيرية لإنتاج تشكيل لغوي جميل يحقق المشعة والتأثير. وقد اتخذ التشكيل اللغوي للشعر أشكالاً ثلاثة اصطلاح على تسميتها فنون الشعر الكبرى هي: القصيدة، والمسرحية، والملحمة. وعند الحديث عن التجريد الشعري بين الذاتية والموضوعية عرفنا أنّ فن الشعر يعسب التجربة الشعرية ينقسم قسمين:

القسم الأول: الشعر الغنائي (الذاتي) وتمثله القصيدة ففيها يخاطب الشاعر بهذا التعبير الفني (الشعر) المتلقي خطاباً مؤثراً يجعله شريكاً فاعلاً في تذوق القصيدة والاتّصال بها.

القسم الثاني: الشعر الموضوعي وتمثله المسرحية والملحمة وفيهما لا يخاطب الشاعر المتلقي مباشرة وإنما يلجأ إلى القالب القصصي في المسرحية والملحمة فيتوارى خلف ما يبدعه ويتخيّله من أحداث ومواقف وشخصيات وتطوّرها بما يعبر عن تجربته. وفي ضوء هذا الفهم نستطيع أن نقول: إنّ الشاعر في القصيدة يعبر عن تجربته بطريقة مباشرة، ويعبر في المسرحية والملحمة عن تجربته بطريقة غير مباشرة. انظر إلى شوقي حين عبّر عن وطنيته بطريقة مباشرة في قصيدة، ومرة أخرى بطريقة غير مباشرة في مسرحية، فقد قال وهو مثقّي عن وطنه بالأندلس



وطنني لو شغلت بالخلد عنه      فازمتني إليه في الخلد نفسي  
شهد الله، لم يغيب عن جفوتي      شخصه ساعة ولم يخل حسني

لقد تغنى شوقي في هذا الشعر الذاتي بعاملته الوطنية بطريقة مباشرة، إنه يقول: إن جمال الأندلس لا يتسبه جمال وطنه الأبعد، لأن جنة الخلد نفسها لا تسفه عن وطنه،

انظر إلى شوقي مرة أخرى حين أراد أن يعبر عن وطنيته في مسرحية (مصرع كليوبترا) بطريقة غير مباشرة من خلال تصوير ما دار في نفس كليوبترا من صراع بين حبها ووأجها نحو وطنها، فالتصورت الوطنية على الحب استمع إلى هذا الصراع النفسي حين أنطق شوقي (كليوبترا) فقالت:

كنت في مركبي وبين جنودي      أذن الحرب والأمور عسكري  
قلت روما تصدعت فخرى شط      وأ من القوم في عداوة شطر  
بطلها تقاسم القللك والجيد      وشها الوغى ببحر وير  
وإذا فرق الرعاة اختلاف      علموا هارب الذئاب التجري  
فتأملت حياتي ملياً      وتدمرت أمر صحوي وسكري  
وتبينت أن روما إذا را      لت عن البحر لم يسد فيه غيري  
خلصت من رحي القتال ومما      يلحق السفن من دمار وشر  
فسميت الهوى ونصرة أنطو      نبوس حتى عذرتك شر غير  
علم الله قد خذلت حبيبي      وأبا حبيبتي وعموتي ولاخري  
موقف يعجب العلاء كنت فيه      بنيت مصر وكنت ملكة مصر

هذه وطنية، وإيمان مطلق بالتضحية من أجل الوطن لكن الشاعر لم يقف على المسرح ليقول ذلك بطريقة مباشرة بل أنطق شخصية رسمها بما يريد.

لقد تكونت لديك خلال تناوئك للمباحث النقدية السابقة فكرة واضحة عن أسلوب القصيدة في كونها تشكياً لقوياً يعبر عن تجربة شعرية تختص بذات الشاعر - وجاء الدور الآن للتعريف الشعر المسرحي والشعري الملحمي، والمحاولات الشعرية بشيء من التفصيل.

### ١- الشعر المسرحي

يعد الشعر المسرحي من أقدم الفنون الشعرية التي عرفتها الآداب العالمية، فقد عرف الشعر المسرحي في الأدب الإغريقي قبل الميلاد بقرون عديدة، غير أن هذا الفن لم يعرف في الأدب العربي القديم الذي ظل محصوراً في القصيدة الغنائية حتى مطلع النهضة الحديثة في القرن الثامن عشر بعد الاتصال الثقافي بالغرب، علماً أن الأدب العربي الشعر المسرحي، وبذلك اعتبر وجود هذا الفن مظهراً من مظاهر التجديد في الشعر العربي الحديث. وقد مر في وجوده ذلك بمحاولات لنظم ما يسمى بالقصيدة الشعرية على يد (خليل البارزجي) في (المروءة والوفاء) والشاعر (محمد عبد المطلب) في (أمري القيس)، (ومهلل بن ربيعة) لكن يمكننا القول: إن بدء تأليف الشعر المسرحي في لغة رفيعة تم على يد أمير الشعراء (أحمد شوقي) عندما كتب مسرحيته (علي بك الكبير) وهو في بعثة دراسية بفرنسا ثم توالى مسرحيات (شوقي) الشعرية حتى بلغت ستاً آخرها المسرحية الاجتماعية (ألمست هدى)<sup>(١)</sup>

ومن الشعراء العرب الذين كتبوا مسرحيات شعرية بعد شوقي: عزيز أباظة - عبد الرحمن الشرقاوي - علي أحمد باكثير - صلاح عبد الصبور - معين بيسو - هارون هاشم وشيد.. وغيرهم<sup>(٢)</sup>.

(١) (راجع في كتاب: الآداب الحديثة) شعر الشوقي (١) الشعر المسرحي (٢) محمود فرك (٣) زوت الاستاذ

(٢) (راجع إلى القصة الشعرية) ص ١٢٠ (٣) الشعراء من المسرحيات الشعرية.

وللبناء الفني للمسرحية الشعرية عناصر أساسية تميز بها عن غيرها من فنون الشعر الأخرى هي:

- ١- الحكاية: هي مجموعة الأحداث المترابطة التي تبدأ بالتمهيد تؤدي إلى التآزم (العقدة) الذي ينتج بالنهاية (الحل).
- ٢- الصراع: وهو نوعان: داخلي في النفس، وخارجي بين الشخصيات.
- ٣- الشخصيات: وهي قسمان: شخصيات رئيسية، وشخصيات ثانوية.
- ٤- الحوار: قد يكون قصيراً، وقد يطول فيستغرق مقطعاً غنائياً كاملاً، وقد يسرع، وقد يبطئ.
- ٥- المكان: البيئة المكانية التي ارتبط بها الموضوع.
- ٦- الزمن: البيئة الزمانية التي يستغرقها الموضوع.

\*\*\*\*\*

## نموذج للدراسة

(مشهد من مسرحية (مجنون ليلى) لأحمد شوقي)

### تمهيد:

تحكي المسرحية قصة الحب العذري الذي جمع ليلى وقيساً وكان شاعراً مرهف الإحساس، فتغزل ليلى، وسرت الأخبار بفزله في الحي حتى عمت نجداً كلها، فتدخلت الثقلاء العربية لمنع زواج الحبيبتين، وتتزوج ليلى من ورد، هو إنسان ذو موهبة من ثقيل، فأحسن رعاية ليلى التي غلب عليها الوجد قملات مصونة عدواء والمسرحية عن خمسة فصول كتبت بلغة الشعر وتدور أحداثها في يادية نجد. والمشهد المتناول مأخوذ من الفصل الرابع - المنظر الثاني.





طمعين أن يسكن  
 لقد زوجت ممن لم  
 ومن يكبر عن منى  
 غريب لا من الحي  
 ولا ثروته تربي  
 فتحن اليوم في بيت  
 هو السجن وقد لا ين  
 هو القبر حوى ميتي  
 شيتين وإن لم يب  
 فإن القرب يا الروح  
 قيس: تعالي نعيش يا ليل في ظل قفوة  
 تعالي إلى واد خلى وجبول  
 ليلي: (تفر ليلى): وكيف  
 قيس: وألم لا  
 ليلي: لست يا قيس فاعلاً  
 قيس: أعضيتني يا ليلي؟  
 ليلي: ألم أعض أمري

من العادة والوهم  
 يكن ذوقني ولا طعمي  
 ومن يغفر عن علمي  
 ولا من ولد العم  
 على مال أبي الجم  
 على ضديين مشظم  
 طوي السجن على ظلم  
 من جارين على الرغم  
 بعد العظم من العظم  
 وليس القرب بالجسم  
 من اليد لم تثقل بها قدما  
 ورثة عصفور وأيكه بان

ولألى بما تدعو إليه يدان  
 ولكن صوتنا في العصفور نهاني

وورد يا قيس؟ ورد ما حفلت به لقد ذهلت فلم تجعل له شانا

قيس: (غاضباً): تعنين زوجك يا ليلي؟  
 ليلي: (منكسة رأسها): نعم

قيس: (منشجراً) ومتى أحبيت وردي  
 ليلى: فيم اتقجارك؟  
 قيس: من كيد فجلت به  
 ليلى: إني أراك أيا الهدي غيرافا  
 ورد هو الزوج، فاعلم قيس أن له  
 قيس: إذن فحبيبته؟  
 ليلى: بل أنت تظلمني  
 ولست بأروحة من داره أبدا  
 نحن الحرائر إن مال الزمان بنا  
 قيس: بل تذهبين معي  
 ليلى: لا، لا أخون له عهدا،  
 حتى كتبع الصفا لم يختلف خلقا  
 قيس: (متهمكاً) أراك في حبور جد صداقة  
 ليلى: (بحزم) القيس  
 قيس: (صارخاً): تركمتي بلاد الله واسعة  
 (يحاول أن يتركها فتمسك  
 به ليلى مشفقة عليه)  
 ليلى: العقل يا قيس:  
 قيس: لا، خلي السرداء عني

تري أحبيته أنا

حقاً علي أؤديه وسلطاناً

فما أحب سواك القلب إنساناً  
 حتى يسرحني قضملاً وإحساناً  
 لم فشك إلا إلي الرحمن بلواناً

فما حاد عن عهدي ولا خاناً  
 ولا تلون كالفتيان ألواناً  
 وكان حبك لي زورا وبهتانا

عدا أبعد أحبائيا وأوطاناً

(ثم يفلت منها ويندفع إلى سبيله تاركاً إياها باكياً في هيئة استعطاف: ثم يقول):

ليلى: وارحمتاه لقيس عاد ما كانا



## التحليل

التمهيد: يبدأ هذا المشهد في أرض ثقيف حيث تقويم (ليلي) مع زوجها (ورد) وقد اتقى بها قيس على غير موعد .

الكلمة: مشهد من الفصل الرابع - المنظر الثاني.

اللغة: جاء المشهد بلغة الشعر .

المكان: أرض ثقيف .

الزمن: الوقت الذي استغرقه الحوار في هذا المشهد .

(ويطلق على الزمان والمكان في المسرحية البيئة وهما لازمان لتتبع أحداث المسرحية) .

الشخصيات المختصة بهذا المشهد:

١- قيس: ويبدو - من خلال المشهد - مولهاً في حب ليلي، ذا شاعرية مرفهة، يغيب تداء قلبه صوت عقله، فجعله يفكر بقلبه ويخرج على التقاليد ويطلب من ليلي الاستجيل .

٢- ليلي: تبدو - من خلال هذا المشهد - باقية على الحب راعية للهوى متشوقة للحبيب، تعيش صراعاً نفسياً بين العاطفة والواجب فهي موزعة النفس بين قلب يملكه قيس، وعقل يصرخ بحقوق الزوج .

العقدة: هي جزء من العقدة الرئيسية في المسرحية ممثلة في طلب قيس من ليلي الهروب معه، ورفضها ترك الزوج معتصمة بالدين والتقاليد .

الحل: يأتي بالانسحاب قيس هائماً على وجهه في الصحراء .

## المنافشة

١- اذكر البيئة الدرامية والبيئة التكوينية لهذه المسرحية .

٢- ارجع إلى المسرحية واقرأها، ووضح ما يلي:

أ - القضية التي تعالجها المسرحية:

ب - موقف الشاعر من هذه القضية:

ج - النهاية المأساوية التي انتهت إليها المسرحية:

٣- اقرأ المشهد السابق قراءة واعية واجب عما يأتي:

أ - أين وقعت أحداث هذا المشهد:

ب - كان لقاء ليلى بقيس مفاجأة غير متوقعة، فكيف صور الشاعر وقع هذه المفاجأة:

ج - كشفت ليلي لقيس عن هاتفة (واجها من ورد)  
فما الأبيات التي تشير إلى ذلك؟

٤- قالت ليلي:

ولست بارحة من داره أبدا  
حتى يسرحني فضلا وإحسانا  
عم يكشف هذا البيت من صفات ليلي؟

٥- قالت ليلي:

وارحمته لقيس عم ما كانا  
ملاذا يمثل هذا القول من عناصر المشهد الفنية؟

٦- عد إلى قراءة المشهد قراءة متأنية، وعين عمه ما يأتي:

١ - العقدة الجذئية للمشهد .



ب - الحل الذي انتهت إليه أحداث المشهد .

ج - ما يمكن أن يوجه إلى الحوار من نقد .

٧- عين من المشهد بيتاً تناول الحكمة .

٨- متى تكون الحكمة مقبولة في المسرح الشعري ؟

## ٢- الشعر الملحمي:

الملحمة حكاية شعرية تتناول أمراً خارقاً عجيّباً، أو عملاً حماسياً عظيماً له أثره في حياة شعب بأسره، فهي تختلف عن السردية في أنها تحكي الحادث، وتمثله، وعن التاريخ بأنها تخلق وتبالغ وتؤثر بالعبوة الكلامية الخلاقة وهو يروي ولا يشرح، ويعقق ولا ينمق<sup>(١)</sup> ولا يكنى أن تكون القصيدة من المخلوقات، وأن يكون موضوعها أعمال الملوك والقادة حتى تسمى ملحمة، بل لابد أن يكون للحادث الذي تدور عليه صدى في تاريخ أمة، أو تأثير في حياة شعب كحصار طروادة عند الإغريق وقدم الطرواديين إلى إيطاليا عند الرومان. والملحمة قسمان: ملحمة طبيعية، وملحمة صناعية.

فالملاحم الطبيعية تتكون في طفولة الأمم، وعلى طول الزمن عندما يقع للأمة حادث يكون محور فكرها، ومادة مزجها وعنايتها ويتمخض عن هذا الحادث بطل ينمو في الخيال، وتسبب إليه الخوارق، وتخلع عليه المحامد، فتصبح سيرته لدى الشعب حديثاً وطنياً، وتراثاً قومياً يجب أن يعيان فإذا قبض الله لهذه السيرة شاعرأ مجيداً نظمها في أسلوب شائق ونسق جميل، هكذا نشأت الملاحم من مثل الإلياذة والأوديسا وأغانى رولان الفرنسية، وسيرة هنتر، وسيف بن ذي يزن وسيرة بني هلال وغيرها، وللملاحم الطبيعية أثر بالغ في نفوس الشعوب فهي تملؤها بالحماسة والإعجاب<sup>(٢)</sup>.

أما الملحمة الصناعية فهي عمل فرد واحد يخلق مادتها، ويشكل أحداثها. ولا يقوم بذلك إلا شاعر فذ يمتلك الأسلوب البارع، والخيال الخصب، والتصوير الدقيق. ولن تبلغ الملحمة

(١) الرجوع إلى المقدمة (١٠) قارن الملحمة بالترجمة عليه (المتن) وقد ترجمتها هذا.

(٢) انظر في من كتاب (في أصول الأدب) لأحمد حسن الزيات صفحة ٣٤ وما بعدها.

الصناعية درجة الكمال إلا إذا اقتبست صفات الملحمة الطبيعية فيما يختص بالمؤلف، والموضوع، والأشخاص، والأحداث والأسلوب، والمعايير النقدية لهذه العناصر تأتي في إطار ما يلي:

أولاً - المؤلف: يجب أن يكون لسان أمته وترجمان قومه ويتحقق ذلك بما يلي:

أ- اختيار موضوع له صلة برغائب مواطنيه.

ب- أن يختلفي من عصره ويظهر في عصر بطله فيصوره بانتظمته ومبادئه وعمله.

ج - أن يفسى نفسه، فلا يعبر عن عواطفه الخاصة فيما يروي من الحوادث حتى لا يدخل في باب الشعر الغنائي.

ثانياً - الموضوع: أ - يجب أن يكون الموضوع قومياً يهم الأمة بأسرها.

ب - وأن يؤخذ من الحوادث الوطنية التي لها الأثر في حياة الشعب.

ج - أن يكون الموضوع واحداً ولا تتحقق وحدة الموضوع إلا إذا تولدت بعض الحوادث من بعض، وكان لها بالحادث الأصلي ارتباطاً وثيقاً.

د- أن يكون الموضوع قديماً فالتقديم جلاله في القلوب وأثره في النفوس، وقد تكون التفاصيل لحادث تاريخي قديم مجهولة فيخترع الشاعر من الأحداث ما يشاء.

ثالثاً - الأشخاص: طائفتان: طائفة للدفاع وطائفة للهجوم، وكلتا الطائفتين تنقسم إلى ثلاث طبقات: البطل، والشخصيات الرئيسية، والشخصيات الثانوية.

والبطل روح القصة ومبعث انبهار القارئ، ولا تتحقق نهاية القصة إلا بتحقيق الغاية التي يسعى إليها البطل الذي يجب أن يتميز عن قهقريته بصلاية العود، وقوة الإرادة، وعلو الهمة، وذكراء القريحة، وأصالة الرأي، وكل ما يسمو بالإنسان إلى درجة الكمال.

هذا ما يتعلق بموضوع الملحمة من حيث الأوصاف والقواعد، أما ما يتعلق بأشكال من



ترتيب الأحداث والأسلوب فقد ينطبق عليه ما تعرفه في أحداث المسرحية من قواعد العرض والتعقيد والحل غير أن العرف قضى بأن تنقسم الملحمة إلى فصول، وأن يأتي الحل فيها ساراً فطليبا به نفس السامع هذا إلى جانب اختيار الشاعر للأفكار النبيلة، والصور الجميلة والتراكيب الأنيقة، والاستعارات القوية، وأن يشمل الابتداء براعة الاستهلال.

ومن أشهر الملاحم الصنعائية (الإلياذة) لفرجيل الروماني و(تليماك) لفنتيلون الفونسي، و(اللهاء الإلهية) لدانتى الإيطالي، و(الشاهنامة) للفردوسي.

وخلاصة القول أن الملحمة قصة تُروى، والشاعر هو الراوي لذلك يصنف الشخصيات، ويصف حركاتها، ولا يدعها تظهر أو تتحرك، وهو يروي عنها، ولا يتركها تتكلم إلا من خلال حكايتها، والملاحمة قصة تجتمع فيها البطولة والخرافة، والتاريخ والأساطير ويتراءى فيها الناس والآلهة. وهي ثم نردهر إلا هي جهود الشعوب الفطرية. ولأن الشاعر هو راوي الملحمة فإن مستواها التعبيري يمثل مستواه هو، كما أن دور الراوي يمكنه من أن يعلق على الأحداث أو يصفها بعاطفته هو، وأفكاره هو.

### ٣- شعر المخطولات:

لو نظرنا إلى شعر الملاحم في ضوء مطالب العصر الذي نميشه لوجدنا أنها لم تعد ملائمة إلا إذا دخل على تقاليدها من التفسير والتحوير ما يخرج بها عن خصائصها، وهذا بالتعل ما حدث حين ظهرت محاولات في أمينا لكتابة الملاحم، فقد اتجهت هذه المحاولات إلى التاريخ تأخذ من أحداثه موضوعات لها، وفي مثل هذه الحال لا تجد الشاعر بعيداً عن متعلق التاريخ، وحاكمية العادات والتقاليد إذا أراد أن يتدخل بفته ليرسم شخصية، أو يصنع حادثة حتى إنه

يحق لنا أن نسمي هذه المحاولات الملحمة مطبوعات قصصية شعرية.

ومن هذه المطبوعات (الإلياذة الإسلامية) أو (ديوان مجد الإسلام) لأحمد محرم، و(العصرية) لحافظ إبراهيم، و(كيار الحوادث في وادي النيل) لأحمد شوقي، و(فتى صفار) لسليمان العيسى و(مذكرات بحار) للشاعر محمد القبايزي.

\*\*\*\*\*

### نموذج للدراسة

من مقدمة مطبوعة (ديوان مجد الإسلام) أو (الإلياذة الإسلامية) لأحمد محرم،

#### تمهيد:

تتناول هذه المطبوعة مسيرة الدعوة الإسلامية موضحاً غاياتها ومقاصدها، مبيّنة أثرها في البشرية ونقلها من ظلمة الجهل إلى نور الهداية، وقد استعان الشاعر في التعبير عن ذلك بالتشكيلات القوية الموافقة للصور والمحسنات، والتراكيب والعبارات، ليؤثر بهذه الصور الكلامية الخالية في نفس المتلقي وينطلق به ليعيش معه أياماً عراً فيها الإسلام وانتصر.

## من فتون الشعر الكبري: «الملاحم» ديوان مجد الإسلام أو الإلياذة الإسلامية

أحمد محرم

(١٨٧١ - ١٩٤٥)

### من المقدمة:

- ١- امسأ الأرض يا محمد نورا
- ٢- حجبتك الفيوب سرا تجلي
- ٣- صب سبل الفساد في كل واد
- ٤- جلت ترمي عبابه بعباب
- ٥- ينقذ العالم القويق ويحمي
- ٦- وآخر يشمل البسيطة مدا
- ٧- أنت معنى الوجود بل أنت سر
- ٨- أنت أنشأت للتفوس حياة
- ٩- ألجب الدهر في ظلالك عصرا
- ١٠- كيف تجزي جميل صنعك دثيا
- ١١- ولدتك الكواكب الزهر فجرا
- واغمر الناس حكمة والدهورا
- يكشف الحجب كلها والستورا
- فتنطق عليه حتى يقورا
- راح يطوي سيوله والبحورا
- أهم الأرض أنه تتوق الثبورا
- ويهم السبع الطياق هديرا
- جهل الناس قبله الإكسيرا
- غيرت كل كائن تغييرا
- نايه الذكر في العصور شهيرا
- كنت بعثا لها وكنيت نشورا
- عاشمي التنا وصبحا متيرا



١٢ - منطلق القدرة التي ترهق القا

١٣ - خربت الحرب من مشارفها العظ

١٤ - أنكر الناس ربهم وتولوا

١٥ - تلك أربابهم، اتملك أن تنزع

١٦ - ما لدى «الثلاث» أو «مناقة» أو «الغف

١٧ - جاء دين الهدى وهب رسول الله

در عجزا والمعيقري قصودا

يا توألي هويها والحدودا

يحسبون الحياة إلكا وزودا

مئقال ذرة أو تصغيرا

سرى غشاء لمن يقبس الأمورا

يحمي لسواده المتشودا

## المناقشة

- ١- يرى معظم النقاد أن الشاعر أحمد محرم هو الشاعر العربي الذي تجاوز إبداع المخطولات الشعرية في أدبنا العربي إلى كتابة فن الملاحم. وبذلك سد ثغرة كبيرة في الأدب العربي.
- أ - ما المقصود بالمخطولات الشعرية؟

ب - ما الفرق بين المخطولات الشعرية وفن الملاحم؟

ج - من أشهر من كتب المخطولات الشعرية في أدبنا العربي الحديث؟

- ٢- درج الأدباء والنقاد على تقسيم الشعر إلى ثلاثة فنون كبرى هي الشعر الغنائي والشعر المسرحي والشعر الملحمي:

أ - ما الشعر الملحمي؟ ومتى نشأ في الآداب العالمية؟

ب - ما المعنى الاصطلاحي (للملحمة)؟

ج - اذكر أهم سمات الملحمة الغنية في ضوء ما يأتي:

أ - موضوع الملاحم:

ب - مفهوم البطولة، وصفات البطل الملحمي:

ج - العنصر الديني والقومي في الملاحم:

د - الخواوق والقوى الغيبية في الملاحم:

٣- ارجع إلى الجزء السابق من مطبوعة (مجد الإسلام) ثم أجب عما يأتي:

أ - كيف صور الشاعر حال العرب الدينية قبل بعثة النبي - صلى الله عليه وسلم - وبم وصف ألتهم؟

ب - في النص تعبيرات رائعة ذات طاقات إيحائية - حددها مصنفها لها في قسمين: الأول جاء دالاً على سوء حال الحضارة عامة والعرب خاصة قبل الإسلام، والثاني جاء دالاً على أثر الدعوة الإسلامية في حياة البشرية والعرب:



ج- عين من البيت الأول صورة جزئية، وبين أثرها الفكري والشعوري في النص.

.....

.....

د- يوم وصفت الشاعر الرسول - عليه الصلاة والسلام - في البيت السابع وماذا يعني بهذا الوصف؟

.....

هـ- النص مليء بالتشبيهات والاستعارات والكليات - بين كيف استخدم الشاعر هذه الصور للتأثير في نفس المتلقي مع التمثيل-

.....

.....

.....

## تدريبات عامة





## التدريب الأول

قال المتنبي يخاطب سيف الدولة<sup>(١)</sup>:

- ١- على قدر اهل العزم تأتي العزائم
- ٢- وتعظم في عين الصغير صفارها
- ٣- أقوئك يجرون الحديد كأنهم
- ٤- إذا يرقوا لم تعرف البيض منهم
- ٥- خميس بشرق الأرض والغرب زحفه
- ٦- تجمع فيها كل لسن وامة
- ٧- وقفت وما في الموت شك لواقف
- ٨- تمر بك الأبطال كلمى هزيمة
- ٩- تجاوزت مقدار الشجاعة والنهى
- وقاسي على قدر الكرام المكارم
- وتصغر في عين العظيم العظائم
- سروا بجياد ما لهن قوائم
- ثيابهم من مثلها والعمائم<sup>(٢)</sup>
- وهي أذن الجوزاء منه زمام<sup>(٣)</sup>
- فما تفهم الحداث إلا التراجع
- كأنك في جنن الردى وهو قائم
- ووجهك وضاح، وتغرك باسم<sup>(٤)</sup>
- إلى قول قوم: أنت بالغيب عالم<sup>(٥)</sup>

١- ما معالم التجربة الشعرية التي تبرزها الأبيات السابقة؟

٢- تحمل الأبيات إشادة بسيف الدولة. وضح دور البناء اللغوي الذي أثرم الشاعر في تعميق هذه الإشادة من خلال ما يلي:

(١) قال المتنبي هذه القصيدة يمدح سيف الدولة بسيف الدولة الحمداني سنة ٩٢٢ هـ التي ولعدها من العرب والروم، وكان المتنبي قد صاغه سيف الدولة الحمداني هو.

(٢) البيض: السيوف.

(٣) الخميس: الملقب العظيم وسمي بذلك لأن لأقرباً وسماً وسيرة وخلفاً.

(٤) كلمى: جردى، هزيمة: هزيمة.

(٥) الغيب: جمع غيبة وهي الغفلة.

أ - امتداد الصوت في (على - العزائم - المكارم).

ب - التعبير بالمضارع في (تأتي - تعظم - تصغر).

ج - الموسيقى في:

- تقديم الجار والمجرور (على قدر أهل العزم - على قدر الكرام).

- الجلس بين (العزم والعزائم) و(الكرام والمكارم).

- المقابلة بين شطري البيت الثاني.

٢- أ - ما نوع الأسلوب في البيتين الأولين؟ وما غرضه البلاغي في كل منهما؟

ب - للشاهد في فن الرسم متفرد ومنقطع أما الشاهد في الشعر فهو متعدد الملامح  
ممتد. أيد ذلك من خلال تلك الأبيات.

٤- صنف جيش الأعداء كما تميزه الأبيات من ٢ : ٦، ثم علل حرص الشاعر على إبراز  
ضعفاته وقوته.

٥- أتوك يجرون الحديد كأنهم سروا يجيد ما ليس قوائم

أ - ما قيمة استخدام ضمير الخطاب في «أتوك»؟

ب - وبم يوحى الفعل «يجرون»؟

ج - غم يكنى بالمتنطر الثاني؟ وما علاقة هذه الكناية بما قبلها؟

د - الحروف «كان» في البيت لم يأت للتثنية. فما دلالة في موضعه؟

هـ - هل ترى أهمية لإيثار الشاعر الفعل «سروا» بدلاً من «أتوا»؟ وضح.

٦- إذا برقوا لم تعرف البيض منهم ثيابهم من مثلها والعصائم

أ - ما قيمة إسناد الفعل «برق» إلى واو الجماعة؟

ب - ما الخيال في الشطرين؟ وماذا أفاد في رأيك؟

ج - هل وفق الشاعر في استخدام الفعل «برقوا» بعد استخدام الفعل «سروا» في البيت السابق؟ وضح.

٧- خفيس بشرق الأرض والغرب زحفه وفي أذن الجوزاء منه زمزم

أ - لم حدث الشاعر مبتدأ؟

ب - للخيال الجزئي في كل من شطري البيت قيمته في تأكيد المعنى الذي أراد الشاعر وإبرازه، وضح ذلك.

ج - في كلا الشطرين أسلوب قصير، عينه وبين طريقتيه، وأثره.

د - لم أثر الشاعر «زحفه» على «سيره» في هذا البيت؟

٨- أ - ما علاقة البيت السادس بالبيت الخامس؟

ب - وما علاقة الشطر الثاني بالشطر الأول في البيت السادس؟

ج - في البيت السادس كناية لها إichاءات استهدفتها الشاعر. وضح هذه الكناية وبين تلك الإichاءات.

٩- حدد دلائل شجاعة سيف الدولة وفكره الصائب كما تبرزها الأبيات من ٧ : ٩.

١٠- أ - في الأبيات من ٧ : ٩ استمد الشاعر مدحه لسيف الدولة من وحي المعركة. وضح ذلك.



ب- هل ترى لاستخدام الشاعر الجملة العالية اسمية قيمة في البيت السابع؟

وهل لتكبير كلمة «شك» قيمة أخرى في هذا السياق؟ علل رأيك.

ج- ما علاقة الشطر الثاني في البيت السابع بشطره الأول؟

وما علاقة الخيال الجزئي في هذا الشطر بالصورة التي رسمها الشاعر للبطل في هذا البيت؟

١١- ترى في البيت الثامن مشهداً سينمائياً يجمع تناقضات. حلّل هذا المشهد موضحاً مكوناته الفنية وقيمته التأثيرية. (في ضوء استخدام المضارع والجملة الاسمية والمقابلة).

١٢- في البيت التاسع استهدف الشاعر استكمال المشهد السينمائي بما يوضح تأثيره على المشاهدين. بين ذلك مقترحاً الوسيلة اللغوية التي وظفها الشاعر فيه لتحقيق ذلك الهدف.

## التدريب الثاني

قال الشاعر «محمد القاضي» في (مذكرات بحار):

أركبت مثلي «اليوم» و«السنبلوك» و«الشروع» الكبير

أرقت أشعة أمام الريح في الليل الضريع

هل دقت زادي في الساء على حصيد

من نخلة ماتت، وما مات العذاب قلبي الدامي الكسير

أسمعت صوت «مجانة» الأعمق تبحث عن شذاء

هل طاروتك «اللحمة» السوداء و«الدول» العنيد

وهل انزويت وراء هاتيك الصخور

في القاع و«الرمادي» خلفك كالخنير

يترصد الغواص، هل دقت العذاب

مثلي وصارعت العباب

أمسكت «مفلقة» المحار

في القجر مرتجفا لتكتمل القلادة

في عنق جارية تنام على وسادة

ريشية في حعن سيدها، ورائحة المحار

بإزارك البحري تعيق. والبحار

معلوّة درا سيملكه سواي

كحصول تلك الأرض. يا فنيما العذاب

مذاقك مرنك مثل يحار ثقافته العباب

عريان إلا من سواد

١- «مذكرات بحار» تعدّ من المطولات إلا أن الشاعر لم يكن فيها رايّاً بل كان عنصراً أساسياً  
في مشاهدتها. وضح ذلك مبينا قيمته في إحداث التأثير.

٢- تتفاعل حواس القارئ مع الأبيات السابقة بصرّاً وسمعيّاً وشمّاً فما دور لغة الشاعر: الفاظاً  
وتراكيب في تحقيق التفاعل؟ وضح مستشهداً من الأبيات.

٣- حياة البحر واضحة في لغة الشاعر. بم تؤيد ذلك؟

٤- سيطرت أساليب الاستفهام على أوائل القصيدة. فهل ترى الشاعر وفق في ذلك؟ علّل  
رأيك؟

٥- عقد الشاعر مقارنة بين معاناة البحار وترف الآخرين. فما غايته في ذلك؟

٦- للحالة النفسية للشاعر أثرها الواضح في اختيار الفاظه. استدل على ذلك؟

٧- أرفعت أشعة أمام الريح في الليل العنبرية

هل ذقت زادي في المساء على حصيرة



من نغلة ماتت، وما مات العذاب بقلبي الدامي الكسير

أ- تبرز الأبيات عظمة الجهد وصالة الجزاء. وضح ذلك.

ب- ما قيمة الصورة الجوفية في (الليل العسيري) في المشهد الذي تضمنها؟

ج- بأي علاقة ترتبط الألفاظ (العسيري - المساء - مات)؟

٨- قيم تشبه البحار حقول الأرض؟ وما الشعور الذي يبرزه هذا التشبيه؟

٩- تخير من الأبيات لوحة وحالتها مبيناً دلالتها الشعورية وعناصرها اللونية والحركية والصوتية والزمنية والكانية.

١٠- عمق المؤروث الشعبي الكويتي عوامل التأثير في هذه القصيدة. ناقش ذلك مدلولاً.

## التدريب الثالث

من قصيدة بعنوان «المرقا الأخير» للشاعر عبدالله العتيبي

فليبي الذي هام بالتطواف والسفر	القي مجاديفه في شطتك العطر
لم يبق من أمه الصخاب غير صدى	وذكريات زمان ياهت الصور
ونجمة من حدود الأمس راعشة	تأقي - إذا نامت الدنيا - على حذر
بحيرة الحسن لم أقصد شواطئها	لكن أشرعتني قد ساقها قفري
رايتها فتمسجت الشوق أشرعة	بيضاء، تبحر لتأقي من العمر
وجدت فيها خيالاتي مجتحة	تزهو بروضة عمر مشرق تظير
نهاره ملعب للشمس تعشقه	وليله خيمة للخب والسمر

١- جوهر التجربة في هذه الأبيات الصراع بين الواقع والمثال، وضح معالم كل من الواقع والمثال كما تبرزهما الأبيات السابقة.

٢- بعد قراءتك للأبيات، فما «المرقا الأخير» هو الوطن أم المحبوبة أم عالم المثال الخيالي؟ وما دليلك؟

٣- أين وجد الشاعر سعادته المنشودة؟ ولماذا؟

٤- (هام - ضائق) - (القي - أرمي).

هل كان اختيار الشاعر للكلمة الأولى من كل كلمتين أكثر توفيقاً؟

٥- زمان ياهمت الصور - نجمة راعشة.

هناك علاقة واضحة بين التعبيرين السابقين، وضحها.

٦- بم توحى كل من الألفاظ الآتية في سياقها:

التطواف - العطر - الصخب - منجعة

٧- الشعر رسم بالكلمات، استدل على هذه المقولة من خلال اللوحة التي تعرضها الأبيات.

٨- بين نوع كل من الصور الجزئية التالية مبرزاً ما أضافته إلى اللوحة التي ترسمها الأبيات:

- قلبي القي مجادينه،

- إذا نامت الدنيا.

- لكن أشرعتي قد ساقها قنبرتي،

- نسجت الشوق أشرعة

- تزهو بروضة عمر مشوق نضير.

- لهاره طلع للشمس تعشقه،

- ليلاه خيمة للحب والسفر،

٩- شغلت الطبيعة جذباً واضحاً في البناء الفني القصيدة، استدل على ذلك موضحاً دلالاته.



## التدريب الرابع

١- للشاعر «صلاح عبدالصبور» في قصيدة بعنوان «أغنية حب»:  
صنعت مركبا من الدخان والنداء والورق  
ربانته أمهر من قائد سفينة في خضم  
وقوف قمة السفن يخفق العلم  
وجه حبيبي خيمة من نور  
وجه حبيبي يبرقي المنشور

\*\*\*\*\*

جئت الليالي باحثة في جوفها عن اللؤلؤة  
وعدت وفي الجراب بضعة من المحار  
وكومة من الحصى وقبضة من الجمار  
وما وجدت اللؤلؤة

\*\*\*\*\*

سيدني إليك قلبي واغفوي لي..  
أبيض كاللؤلؤة  
وطيب كاللؤلؤة

ولامع كاللؤلؤة

عذبة الصغير

وقد تزينه يزين عسلك الصغير

\*\*\*\*\*

أ- يرسم كل بيت من الأبيات الثلاثة السابقة صورة شعرية، وضح عناصر هذه الصور الثلاث.

ب- تحس في الأبيات إيقاعاً داخلياً مؤثراً، فما مصدر هذا الإيقاع؟

ج- أين تجد المعاني التالية في الأبيات؟

- الوداعة

- اليأس والحسرة

- إشرافة الأمل

- نقاء القلب وطهارته

د- تتحس الأبيات فكرة كلية صغها بأسلوبك،

هـ - عا الفكرة الجزئية التي تبرزها الأبيات في إطار الفكرة الكلية؟

و - بين ما وراء الألفاظ والتعابير التالية من قيم هنية:

- مرگبا من العخان والمداد والورق

- خضم

- خيمة من نور

- قبضة من الجمار

- أبيض وطيب ولامع

- يزين عسك الصغير

٦- في ضوء المقاييس النقدية للصور الجزئية نقد الصور التي تضمنتها الأبيات التالية:

أ - قال أبو نواس في وصف حسناء تبكي:

تبكي فتذري الصدر من فرجس      وتلطم الصور بعناب

ب - وقال ابن المعتز في وصف هلال القطر:

انظر إليه كزورق من فصة      قد أثقلت حمولة من عنبر

ج - وقال ابن الخطيم في وصف الثريا:

ولقد لاح في الصبح الثريا كما ترى      كمتقود ملاحية حين تورا

د - وقال عنتر العنسي:

يدعون عنتر والرماح كأنها      أشطان يثر في لبان الأدهم



## المراجع:

- ١- في الأدب الحديث جزء ٢ الأستاذ عمر الدسوقي
- ٢- النقد الأدبي الحديث الدكتور محمد غنيمي هلال
- ٣- قراءة الشعر الدكتور محمود الربيعي
- ٤- الشعر المسرحي الدكتور محمود شوكت
- ٥- في أصول الأدب الأستاذ أحمد حسن الزيات
- ٦- الشعر العربي الحديث: تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمة د. سعد عصلوح ود- شفيق السيد
- ٧- الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر الأستاذ كمال محمد إسماعيل



